JOHANN RIST UND DAS DEUTSCHE LIED

Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Von

Wilhelm Krabbe

aus Widdert.

Tag der Promotion: 19. Januar 1910.

66

Referenten:
Professor Dr. Kretzschmar.
Professor Dr. Stumpf.

(Mit Genehmigung der hohen Fakultät wird der Notenanhang separat erscheinen.)

BONN
Bonner Kunstdruckerei Broch & Schwarzinger.

Dem Andenken meiner Eltern.

Die am Ausgange des 16. Jahrhunderts in Italien entstandene Monodie — von ihren Vorläufern in der Lautenliteratur kann hier abgesehen werden — die dort schnell zum Aufblühen einer „nuove musiche", einer ganz neuen Tonkunst führte, bürgerte sich in Deutschland nur langsam ein. Zunächst wurde hier Sologesang gepflegt in der Weise, daß man in mehrstimmigen Vokalsätzen nur die Oberstimme vocaliter ausführte, alle anderen dem Instrumente zuteilte. So stellt z. B. Michael Praetorius in seiner „Polyhymnia" 1619 und „Calliope" 1620 die Ausführung der Kompositionen als Chor- oder Sologesang frei. Ähnlich verfährt Schein in seiner „Musica boscareccia oder Waldliederlein" (1621—1628) und im „Cantionale" von 1627; auch auf Melchior Franck kann hingewiesen werden, der in seiner Bevorzugung der die Melodie führenden Oberstimme auf die neue Zeit hinweist[1]). Ausgesprochenen Sologesang bringt zunächst der Nürnberger Joh. Staden in der Form der Solocantate mit Cembalobegleitung in seiner „Kirchen-Musik ander Teil" von 1626[2]). Ihm folgt H. Schütz mit seinen „Sinfoniae sacrae" von 1629 und den „kl. geistl. Concerten" von 1636 und 1639[3]). Auch Thomas Selle ist hier zu nennen mit seinen „Deliciarum Decas etc. Bivocalis" von 1634 und besonders mit seinen „Monophonetica"[4]) von 1636. Auf der Leipziger Frühjahrsmesse wird im selben Jahre noch folgendes hierher gehörige Werk eines Paul Schäffer angekündigt: „Seelenlust Gärtlein geistlicher Concerte gepflanzet aus den Psalmen Davids etc. mit 1, 2 und 3 Stimmen samt dem B. c.".

---

[1]) M. f. M. G. Jahrg. 17.

[2]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern VIII, Nr. 12.

[3]) Vergl. Ph. Spitta, musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894, S. 48 ff.

[4]) Auch in Selles „geistliche Concertlein" von 1627 findet sich bereits ein Stück für eine Baßstimme mit Continuo und Instrumenten „Eins bitt ich vom Herrn" (beide auf der Hamb. Stadtbibl.).

Aber zugleich mit diesen großen Formen des Sologesanges erscheint auch schon in Deutschland das einstimmige Strophenlied. Allerdings sieht man dieses hier gegenüber anderen Kompositionsgattungen nicht für voll an, „weil es, wie man sagte, keine sonderliche Kunst erfordere", und daher sehen wir als Vertreter des neuen Stils zunächst vorwiegend kleine Talente. Als Erster ist der Dresdener Johann Nauwach mit seinem „ersten Theil teutscher Villanellen mit 1, 2 und 3 Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel und andere Instrumente"[1]), zu Dresden 1627 erschienen, zu nennen. In der Mehrzahl enthält dieses Werk einstimmige Strophenlieder. Der schon genannte Staden bringt solche in seiner „Hertzen-trosts-musica" von 1630[2]) und in den seinen „Hertzensandachten" beigefügten Bußpsalmen[3]). Endlich erscheinen auch in Hamburg, wo Selle seine Arbeiten in größeren Formen veröffentlichte, schon 1636 einzelne Strophenlieder, so eines von Friedr. Schweser in seinem „der Venus Poppenkrahm oder hochzeitliches Schertzgedicht" und einige andere von Rist zu einer Gelegenheitsdichtung selbt komponierte Melodien[3]). 1638 erscheint dann in Königsberg die erste bedeutende Sammlung im neuen Stil, der erste Teil von Heinrich Alberts „Arien", dem sehr bald weitere folgen konnten, denn mit ihrem Erscheinen beginnt in Deutschland warmes Interesse für die neue Kunst sowohl bei Musikern wie Musikfreunden. Allerdings stehen unmittelbar auf Albert folgende Sammlungen hinter der seinigen an Wert zurück; geradezu musikalisch wertlos sind Arbeiten wie Caspar Kittels „Arien", als eines Dresdener Instrumentalisten Operetta prima hier 1638 erschienen. Indem hier die Melodie der ersten Strophe in den folgenden variiert wird, ergeben sich die ärgsten Mißgriffe in der Verwendung der Koloratur, der Text wird gänzlich Nebensache. Daran

[1]) Exemplare in Dresden und Darmstadt.

[2]) D. d. T. i. B. a. a. O. Nr. 9—11.

[3]) Exemplare der beiden zuletzt angeführten Werke auf der Hamb. Stadtb.; die Ristschen Gesänge scheinen jedoch in letzter Zeit abhanden gekommen zu sein; ich konnte sie daher nicht einsehen.

scheitert auch Georg Webers Versuch im neuen Stil: „Erster Theil Geistlicher Lieder", erschienen in Stockholm 1640. Neben der Koloratur, die Weber in der geschmacklosesten Weise anwendet[1]), mißfällt bei ihm eine Unselbständigkeit, die ihre Einfälle gerne von anderen nimmt, wie das seine Anlehnung z. B. an Albert[2]) zeigt. Besitzen die angeführten Sammlungen künstlerischen Wert nicht, so bieten sie doch historisches Interesse; die Tatsache, daß derartige Produkte einen Verleger fanden, zeigt, daß man allmählig eifrig nach den Erstlingen der neuen Kunst griff, ihr Inhalt macht mit den Abwegen bekannt, auf welche schon bald der neue Stil zu geraten drohte.

Diese Erscheinungen mögen mit Veranlassung gewesen sein, daß im Jahre 1642 der Herausgeber einer Liedersammlung in der Vorrede über die in ihr enthaltenen Melodien folgendes nachdrücklichst betonen zu müssen glaubt:

„Die Melodeyen betreffend / so habe ich mir abermal in diesem Theil die Einfalt belieben lassen / gestalt ich denn bey meinem hochgeehrten Freunde Herrn Johann Schopen / durch freundliches bitten erhalten / daß er mir dieselben nur schlecht und deutlich / zum theil denjenigen / welche die schwere Weisen zu erlernen nicht genugsam geschickt seyn / zum besten hat gesetzet. Im fall nun dieselbe dem einen oder dem andern Music-verständigen nicht kunstreich genug dünken möchten / hat man solches garnicht Herrn Schopen (als dessen hohen Verstand / treffliche Kunst und Erfahrenheit in der Edlen Singekunst durch gantz Europam genugsam bekand ist) besondern mir / als der ich wissentlich und mit fleiße eine solche Einfalt (unter welcher doch / kluger Leute bedünken nach / ein hohes und fast ungläubliches Kunststück verborgen) begehret habe / eintzig und allein zuzumessen / in Betrachtung ich mit diesen meinen Liedern garnicht die Belustigung des eußern / sondern bloß und allein des innern Menschen wil gesucht und befodert haben."

---

[1]) Z. B. No. 1. Noch Schlimmeres in dieser Beziehung bringt No. 2 des 1645 erschienenen zweiten Teiles genannter Sammlung.

[2]) Z. B. No. 10: Ach du allerhöchste Freude; vgl. Alberts: O ihr Auszug meiner Freuden. (D. d. T. XII, 12).

Der Herausgeber dieser Liedersammlung und Verfasser dieser etwas sehr selbstbewußt klingenden Vorrede ist der durch seine geistlichen Lieder noch heute weiteren Kreisen bekannte Johann Rist. Daß Rist nicht nur als Liederdichter für seine Zeit Bedeutung hat, daß er vielmehr sich bemüht hat, der Entwicklung der Liedkomposition bestimmte Wege zu weisen, daß er sich auch selbst darin versucht hat, ist heute vergessen. Gleichwohl darf die Geschichte diese Bestrebungen nicht übersehen, da sie für die Entwicklung des neuen Liedes — für kurze Zeit wenigstens, wie wir sehen werden — Bedeutung gehabt haben und unter günstigeren Umständen vielleicht von nachhaltigerem Einflusse hätten sein können. Rist will, wie wir aus obigen Ausführungen schon schließen dürfen, daß das neue Lied in erster Linie dem gemeinen Manne zur Erbauung diene, und er fordert daher, daß sich in ihm größte Einfachheit mit möglichster Deutlichkeit des musikalischen Ausdrucks verbinde. Denn so sind wohl seine Worte zu verstehen: „schlecht und deutlich“ und „denjenigen / welche die schwere Weisen zu erlernen nicht genugsam geschickt seyn“. Weiter betont er ausdrücklich, daß die Einfachheit der Melodien in der vorliegenden Sammlung keineswegs, wie man denken könnte, des Komponisten Schop eigenes Werk sei, nein, nur durch inständiges Bitten habe er diesen dahin zu bringen vermocht, vor allem die Einfachheit in ihnen sich angelegen sein zu lassen. Mag jene Bemerkung auch des Eigenlobes nicht entbehren, sie zeigt immerhin, wie eifrig Rist sich bemühte, seine Bestrebungen zu verwirklichen, indem er — selbst zu wenig Musiker — befreundete Komponisten für seine Sache zu gewinnen suchte.

Diese Bemühungen Rists um das neue Lied haben bisher wenig Beachtung gefunden; allerdings fehlt es bis heute noch gänzlich an einer ausreichenden Gesamtdarstellung der Geschichte unseres Lieds im engeren Sinne. Von älteren Werken erwähnt A. Reißmann: Geschichte des deutschen Liedes 1874, S. 113 f. Rist nur ganz flüchtig. K. E. Schneider: Das musikalische Lied 1865 nimmt zwar im 3. Bde., S. 70 f. und besonders S. 132 ff. ausführlicher Notiz von Rist und

seinem Komponistenkreise. Er kommt dabei aber wohl einmal, wie mir scheint, infolge äußerst oberflächlicher Kenntnis des Materials, dann aber ferner dadurch, daß er bei seinen Schlüssen häufig von gänzlich falschen Voraussetzungen ausgeht, zu einem völlig ungerechten und unzureichenden Urteil über diese Periode des Lieds.

Was an geistlichen Liedern aus diesem Kreise hervorgegangen ist, hat E. E. Koch in seiner Geschichte des Kirchenliedes Bd. III u. IV und namentlich C. v. Winterfeld in seinem bekannten Werke: Der evangelische Kirchengesang etc. Bd. II. S. 360—440 unter der Überschrift: „Der Ristsche Sängerkreis" ausführlicher behandelt und zwar — wie das ja bei der Tendenz dieser Darstellungen gegeben ist — in erster Linie in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Chorals.

Winterfeld ist im Großen und Ganzen ausreichend über das in Frage kommende Material orientiert, nur weiß er zwar von einer ersten Ausgabe der „Himmlischen Lieder", doch ohne sie — aus welchem Grunde weiß ich nicht, selten ist sie jedenfalls nicht — benutzt zu haben. Sonst hat er die Vorreden zu den Liedersammlungen, soweit sie über die Komponisten der Melodien Auskunft geben, mitgeteilt, doch ohne von ihnen für weitere Feststellungen namentlich über Rists Stellung zu seinen Musikern und deren Arbeiten Gebrauch zu machen. Sonst hat er noch allerhand Einzelheiten, die allerdings wenig zur Sache gehören oder höchstens geeignet sind, die Weitschweifigkeit dieser Vorreden zu kennzeichnen, aus ihnen angeführt. Für unsere Darlegungen im besonderen ist aus Winterfelds Ausführungen wenig Gewinn zu ziehen. Dazu widerspricht Winterfelds Anschauung, daß diese Melodien kirchlichen Zwecken dienen sollen und nach diesem Gesichtspunkt in erster Linie von Winterfeld gewertet werden, doch eigentlich Rists Absichten.

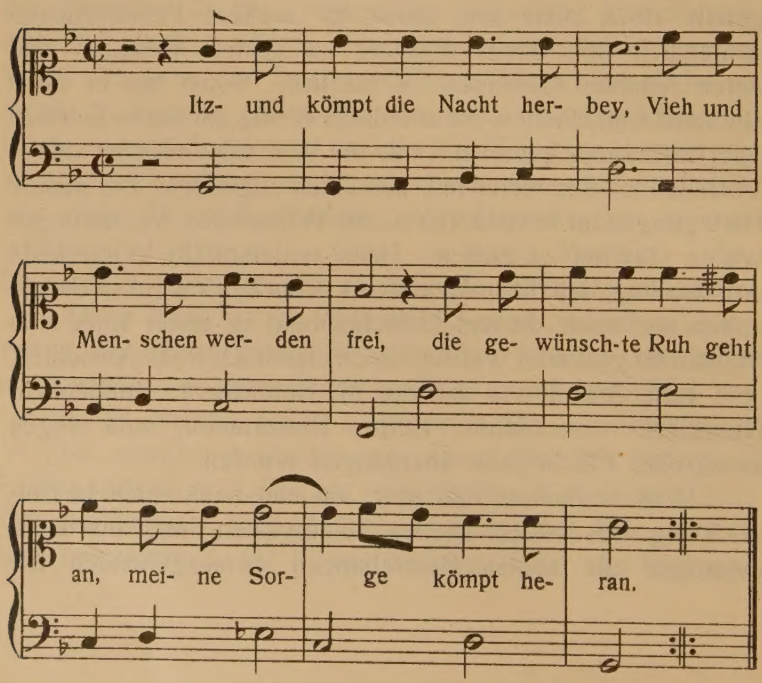
Eine Arbeit wie die von M. Burckhardt: Studien zur Geschichte des Liedes, Leipz. Dissertation, muß wegen allzugroßer Flüchtigkeit übergangen werden.

Was bestimmte nun Rist, auf eine volkstümliche Entwicklung des neuen Liedes hinzuwirken, und inwiefern vermögen die seinen Bestrebungen vorausgehenden Er-

scheinungen auf dem Gebiet des neuen Lieds solche zu rechtfertigen? Die Antwort auf diese Frage, die wir vorher nur ganz vermutungsweise andeuteten, muß hier an Hand einer kurzen Skizzierung der Entwicklung des neuen Stils bis zu Rists Auftreten gegeben werden.

Die für Deutschland in Frage kommenden Sammlungen wurden eingangs aufgeführt. Wie sieht es nun mit deren Inhalt aus? Daß zwei unter ihnen, Kittels „Arien" und G. Webers „Geistliche Lieder" zu einer derartigen Reaktion herausfordern mußten, sahen wir bereits. Übrigens wollen wir uns nicht verhehlen, daß wir bei all diesen Ausführungen lediglich auf Vermutungen angewiesen sind, die allerdings durch die Beschaffenheit der Erscheinungen nahezuliegen scheinen; Rist, so mitteilsam und ausführlich er sonst namentlich in solchen Dingen ist, kritisiert auch nicht mit einem Wort eine der genannten Arbeiten.

Die frühste Sammlung, die wir auf deutschem Boden haben, Nauwachs „Villanellen", kann hier kaum in Frage kommen, da sie einfache Strophenliedchen enthält, von denen das folgende, eine der erfreulichsten Nummern, einen Begriff geben kann:



Rist würde vielleicht eine Fortsetzung der Sammlung in dieser Richtung nicht ungern gesehen haben.

Einen ähnlichen einfachen Liedstil zeigen auch Johann Stadens Arbeiten, worüber der oben zitierte Neudruck orientieren kann.

Wie mag sich aber nun Rist zu dem bedeutendsten Liedwerk jener Zeit, den „Arien" Alberts, gestellt haben? Es muß zunächst betont werden, daß nur die vier ersten Teile, vielleicht auch noch der fünfte, der ja erst 1642 erschien, mit Veranlassung zu Rists Reaktion gewesen sein können; denn diese setzt ja bereits mit dem Erscheinen der „Himlischen Lieder" 1641/42 ein. Wenn wir uns demnach den Inhalt dieser bis 1642 erschienenen Teile ansehen, so tritt uns in ihnen eine seltene Mannigfaltigkeit der Stile entgegen. Daß von diesen die einfachen Formen des Chorals und des Tanzliedes, wie sie beispielsweise in I 1, I 14 und II 14 vertreten sind, hier nicht in Frage kommen können, liegt auf der Hand, halten doch gerade Nummern wie diese wohl bewußt am volkstümlichen Stile fest. Aber schon Stücke, die zwar auf den ersten Blick keine sonderlichen Schwierigkeiten für Ausführung und Verständnis zu enthalten scheinen, weisen bei näherem Zusehen Merkmale auf, die sie nicht geeignet machen zu weiterer Verbreitung, nämlich solche Stücke, deren Rhythmus durch Anwendung der mensurierten Notation nicht sofort jedem ersichtlich ist. Gerade derartige Nummern sind bei Albert durchaus nicht selten, wenn sie auch nicht immer ohne Vornahme solcher Änderung so unausführbar erscheinen wie die von Kretzschmar[1]) namhaft gemachten Nummern I 8 und I 12. Ist eine derartige Ummodelung, die allerdings in ganz bescheidenem Maße auch in Rists Sammlungen hier und da notwendig ist, von einem Nichtmusiker wohl kaum zu verlangen, so werden uns in noch viel höherem Grade solche Stücke für die allgemeine Verbreitung ungeeignet scheinen, die sich der Form, oder doch wenigstens der Ausdruckselemente der italienischen Solocantate bedienen. Da bieten sich denn freilich Schwierigkeiten, die nur ein

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst XII, S. XIX.

Berufssänger zu überwinden imstande ist. Dahin gehört in erster Linie die Anwendung von Coloratur und Chromatik. Namentlich die häufig angewandten Coloraturen, wie sie bei Albert beispielsweise in I 4, I 5 und I 10 zu finden sind, setzen durchaus fertige Sänger voraus; und nicht allein Sänger, die den technischen Anforderungen hinlänglich gewachsen sind, vielmehr wird hier von dem Ausführenden auch vorausgesetzt, daß er sich über die Berechtigung und den künstlerischen Gehalt derartiger Mittel klar ist, nur unter solchen Voraussetzungen wird ein Stück wie die No. II 18 „O der rauhen Grausamkeit" seiner Wirkung sicher sein. Dazu kommt dann noch die Behandlung der Bässe in den Stücken dieser Art, deren selbständige Führung dem Generalbaßspieler bisweilen nicht gerade leichte Aufgaben stellt. Auch die imitatorisch gehaltenen Duette und Terzette, wie No. I 18, I 25 und III 1B sind offenbar auf sattelfeste Sänger berechnet. Soviel sehen wir jedenfalls, die volkstümliche Tendenz tritt in Alberts „Arien" entschieden zurück, ihre Hauptmasse gehört ohne Zweifel einer höheren Kunstrichtung an und wendet sich in erster Linie an Fachmusiker.

Hat nun Rist die „Arien" wirklich gekannt, so wird ihm diese Tatsache nicht entgangen sein. Wollte er aber für Volksmusik sorgen, so mußte er im Hinblick auf solche Leistungen, namentlich aber angesichts der Arbeiten von Kittel und Weber weit mehr für Einfachheit Sorge tragen. Daß nun seinerseits die Gefahr nahe lag, in das andere Extrem zu verfallen, daß er in der Tat dieser Gefahr nicht entgangen ist und so mit seinen Bestrebungen im Großen und Ganzen scheiterte, werden wir am Schlusse unserer Betrachtungen als deren Ergebnis feststellen müssen. Einiges über Rists Leben und Dichten, sowie über seine Kompositionsversuche sei dem eigentlichen Thema vorausgeschickt.

I.

Für Nachrichten über Rists Leben ist man heute auf zwei ältere Quellenwerke angewiesen, deren Angaben man annehmen muß, da man infolge des spärlich vorhandenen Aktenmaterials nur wenige Unrichtigkeiten zu verbessern in der Lage ist. Es sind die biographischen Lexika von Witte und Moller[1]). Auf sie stützen sich auch Hansens und Goedekes Arbeiten über Rist[2]).

Nach Witte und Moller wurde Johann (Rist selbst unterzeichnet gerne „Johannes") Rist am 8. März 1607 zu Ottensen[3]) in der Grafschaft Pinneberg im Holsteinischen geboren, wo sein Vater Kaspar Rist Prediger war bis zu seinem 1626 (nach Mollers Angabe[4]) erfolgten Tode. Seine Mutter stammte aus dem Braunschweigischen, war auf dem alten Fürstl. Schlosse Steinbrügge geboren[5]). Zunächst zu Hause von seinem Vater vorbereitet, wurde er dann auf das Hamburger Johanneum[6]) und später auf das Bremer

---

[1]) H. Witte: Memoriae Theologorum, Frankfurt 1685; u. Joh. Molleri: Cimbria Literata. Hamiae 1744.

[2]) Th. Hansen: Joh. Rist u. seine Zeit. Halle 1872. K. Goedeke: Deutsche Dichter des 17. Jahrh. Lpz. 1869—83, Bd. 15. Goedeke meint die Irrtümer, welche durch Witte in alle späteren Lebensbeschreibungen übergegangen sind, beseitigt zu haben, was doch nicht ganz zutrifft; im übrigen ist diese Biographie der von Hansen durchaus vorzuziehen, und es kann für Einzelheiten auf sie verwiesen werden.

[3]) Nach Hansen, a. a. O. S. 5, sind Notizen über Rists Geburt in Ottensen nicht mehr vorhanden, da Kirchenbücher fehlen.

[4]) Moller a. a. O. S. 546 und Hansen S. 6.

[5]) Vgl. J. Rist, Kreutzschuhle: Zuschrift.

[6]) Rist erwähnt diese Tatsachen selbst in der Zuschrift zu seiner 1651 zu Lüneburg erschienenen und der Stadt Hamburg gewidmeten Liedersammlung „Sabbathische Seelenlust", wobei er als seine dortigen Lehrer H. Sperling, M. Schäfer und M. Starke nennt. Meine Nachfrage um Näheres über den Aufenthalt auf dem Johanneum war vergebens: Die Bücher reichen nicht mehr so weit zurück, wie man mir von dort mitteilte.

Gymnasium illustre geschickt, das er 1626[1]) als stud. iur. verließ. Als solcher bezog er nun zunächst die Universität Rinteln. Diese war aus dem im Jahre 1610 durch den Grafen Ernst von Holstein und Schaumburg zu Stadthagen gegründeten Gymnasium academicum hervorgegangen und 1621 eingeweiht worden[2]). Piderit hebt hervor, daß sich diese Universität namentlich im nördlichen protestantischen Deutschland großer Beliebtheit erfreute, wohl wegen ihrer für diesen Teil Deutschlands günstigen Lage; und das mag auch der Grund dafür gewesen sein, daß Rist gerade diese Universität wählte. Vielleicht aber hat auch Rists Vater zum Gründer dieser Universität, der in und um Hamburg in der Grafschaft Pinneberg zahlreiche Güter besaß, wie Piderit[3]) dartut, in näherer Beziehung gestanden; darauf läßt wenigstens Johann Rists Erwähnung dieses Grafen im 4. seiner „Monatsgespräche“[4]) schließen, wo er ihn als

[1]) Laut Mitteilung des Bremer Staatsarchivs: Rist hat in der Matrikel unterm 3. April 1626 eingetragen: Johannes Ristius Stormarus: Juris studiosus. Eine spätere Hand, die noch dem 17. Jahrhundert angehören soll, hat dazu vermerkt: Poeta ille nobilis et Pastor; danach ist Wittes Mitteilung, Rist sei mit 21 Jahren auf die Universität gekommen, zu berichtigen.

[2]) K. Th. Piderit: Geschichte der Universität Rinteln, Marburg 1842.

[3]) Piderit a. a. O.

[4]) Joh. Rist: Die alleredelste Verlustigung der ganzen Welt. In einer Aprilen Unterredung fürgestellet. Frankfurt a. M. 1666. In der Vorrede:

„Ich muß noch diese Stunde loben / den Weiland hochqualifizierten Herren / Fürst Ernsten / Graffen zu Schauenburg und Holstein / Herren zu Gemmen und Bargen / welcher tapferer Fürste seine Musicanten / die er von unterschiedlichen Nationen / sonderlich Teutschen und Engeländern an seinem prächtigen Hofe hielte / dermaßen liebte / daß Er sie / wie seine hochvernünftigen Cantzler und Räthe besoldete / und wie seine Edelleute kleidete. Dieser / ewigen Ruhmes würdiger Fürst / gleich wie er nebenst anderen hochgelehrten Räthen / zween Cantzler / welche beyde fürtrefflichbegabte Männer waren hielte /; Also musten auch bei seiner unvergleichlichen Musick / zweene Kapellmeister seyn / deren ein jedweder zwölffhundert Reichsthaler jährliche Besoldung hatte / den anderen Musikanten gab er einem jeglichen Tausend / etlichen auch zwölffhundert Reichsthaler, als einem, der auff der Violin und einem anderen, der auf

großen Musikliebhaber feiert. Ernst starb schon 1622; vielleicht ist er nicht ohne Einfluß auf Rists musikalische Neigungen gewesen.

Welcher Fakultät Rist nun in Rinteln wirklich angehört hat, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen, da das Album, die Decanatsregister und andere Liberalien bei der Aufhebung der Universität im Jahre 1809 vernichtet wurden[1]). Doch scheint er sich gleich der Theologie gewidmet zu haben, wenigstens erwähnt er nur Theologen dieser Universität als seine Lehrer[2]). Es waren dies hier Josua Stegmann, den Goedeke[3]) nur als Bearbeiter, nicht als Dichter von Kirchenliedern kennt, und Johann Gisenius. Rists Aufenthalt in Rinteln muß nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn er berichtet im zweiten der „Monatsgespräche“[4]), er sei 1626 nach Rostock[5]) gegangen. Hier soll er bei Tarnow hebräische, bei Joachim Junge mathematische und bei Angelus Sala medizinische Studien getrieben haben. Wie lange Rist in Rostock blieb, steht nicht fest, ebenso wie sich nicht nachweisen läßt, wohin er von dort gegangen ist. In diese Zeit fällt wohl eine Seereise nach Dänemark, von der Rist selbst berichtet, daß er beinahe auf dieser den Tod gefunden habe[6]). Nach den alten Quellen soll er nach Leyden und Utrecht gegangen sein und schließlich in Leipzig

---

der Violen di Gambe herrliche Sachen machten / und große Künstler waren / und ward ihnen ihre Besoldung Jährlich auf einen gewissen Tag in seidenen Beuteln in ihre Häuser gebracht.“

Dieser Graf trat auch in Beziehung zu englischen Musikern, namentlich zu William Brade; vgl. Ehrenberg: Englische Musikanten in Hamburg und Bückeburg zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Mitteilungen des Vereins für Hamb. Geschichte V, 233 ff. und 317; VI, 279 und 313.

[1]) Piderit a. a. O. Einleitung.

[2]) Rist: Musa teutonica S. 10 und 91.

[3]) Grundriß III 158.

[4]) Das alleredelste Leben 1663, S. 143. „Als ich im 1626. Jahre von Hamburg nach Rostock auf die hohe Schule verreisete u. s. w.“

[5]) Die Rostocker Universitätsmatrikel enthält seinen Namen nicht (laut Mitteilung).

[6]) Kreutzschuhle: Vorrede.

seine Studien beendet haben[1]). Auch in welches Jahr der Abschluß seiner Studien fällt, ist nicht mehr nachzuweisen. Eine Reise nach dem Harz, namentlich Zellerfeld ist hier zu erwähnen, „woselbst ich mich in meiner Jugend eine geraume Zeit habe aufgehalten, die Beschaffenheit der von mir so hoch geliebten Bergwerke zu erkundigen“[2]). Sicher ist dagegen, daß er, bevor er die Pfarre in Wedel erhielt, in Heide in Norddithmarschen als Erzieher der Kinder des Landschreibers Heinrich Sager tätig war; er widmete diesem sein erstes Bändchen Gedichte, die „Musa Teutonica“, deren Vorrede zu Heide 1634 datiert ist. Ob Rist von hier im Frühjahr 1635, wie Hansen und Goedeke meinen, oder erst im Herbste nach Wedel übersiedelte, ist mit Sicherheit nicht zu entscheiden[3]). Hier in Wedel lebte und wirkte Rist bis zu seinem 1667 erfolgten Tode[4]).

Rist gelangte hier wegen seiner vielseitigen Begabung bald zu hohem Ansehn. Die Nähe Hamburgs empfand er besonders angenehm, da sie seinen geistigen Interessen in vieler Beziehung förderlich war, wenn er selbst auch den Aufenthalt auf dem Lande über alles hochschätzte[5]). In seiner Gemeinde versah er neben der Seelsorge auch die Stelle eines Arztes; denn gerne widmete er seine auf der

[1]) Goedeke a. a. O. bestreitet den Aufenthalt in Leyden und Leipzig, doch ohne es zu begründen. In Leipzig ist er auch in den Registern nicht zu finden.

[2]) Kreutzschuhle: Zuschrift.

[3]) Die Vorrede zu seinem „Capitan spavento“ von 1635 zeigt in einem Druck der B. B. als Abfassungsdatum „Heide 1. Juli 1635“, ein anderer von 1636 auf der Göttinger U. B., in dem jene Vorrede wieder abgedruckt ist, weist als deren Entstehungsdatum „Heide 1. Januariy 1635“ auf.

[4]) Auf meine Anfrage in Wedel, ob noch irgend welche Schriftstücke auf Rist bezüglich dort vorhanden seien, wurde mir mitgeteilt, daß sich im dortigen Kirchenarchiv auch nicht ein Buchstabe von Rist mehr finde. Der dortige Pfarrer meint, daß Rist überhaupt keine Kirchenbücher geführt habe; erst sein Sohn und Nachfolger habe sie angefangen und zwar in der allerprimitivsten Weise. Was an Schrift stücken noch vorhanden gewesen sein könnte, wird bei dem Brande des Pfarrhauses 1731 verloren gegangen sein.

[5]) „Das alleredelste Leben.“

Universität erworbenen medizinischen Kenntnisse dem Wohle seiner Pfarrkinder; hielt er doch die Kenntnis der Medizin für einen Landpfarrer für erforderlich, wie er selbst sagt[1]). Seine freie Zeit widmete er dann seinen Liebhabereien, zu denen neben der Poesie das Studium der Naturwissenschaften und die Beschäftigung mit Gartenbau und Blumenzucht gehörte, worin er ein großer Kenner war[2]). Leider hatte auch sein Wohnort mannigfach unter den Schrecken des Krieges zu leiden; so erzählt er einmal, daß ihm sein ganzes Hab und Gut genommen, seine naturwissenschaftlichen und musikalischen Instrumente zerstört worden seien, wobei er namentlich den Verlust seiner Kirchenorgel beklagt[3]). An anderer Stelle berichtet er, die Feinde hätten einen Teil seiner aufgesetzten Gedichte zur Ladung von Musketen und Pistolen benutzt[4]).

Mancherlei äußere Ehrungen wurden ihm während dieser langen Amtszeit zu teil. Schon 1644 wurde er von Ferdinand III. durch Verleihung des poetischen Lorbeers hochgeehrt[5]). 1653 verlieh er ihm den Adel, der Herzog Christian von Mecklenburg ernannte ihn zum Kirchenrat.

Auch die Sprachgesellschaften, deren Bestrebungen er eifrig unterstützte, und die ihrerseits wiederum seinen Plänen für die Entwicklung des Liedes, wie wir noch sehen werden, warmes Interesse entgegenbrachten, machten ihn zu ihrem Mitgliede. So wurde er 1645 in die von Harsdörffer in Nürnberg 1642 gegründete Pegnitzschäferei unter No. 9 als „Daphnis aus Cimbrien“ aufgenommen. Die fruchtbringende Gesellschaft[6]), die im Jahre 1617 als

---

[1]) Kreutzschuhle: Vorrede.

[2]) Das alleredelste Naß, fürgestellet in einer Jenners Unterredung. Hamburg 1661.

[3]) Seelengespräche I. Teil, Lüneburg 1658. Vorrede.

[4]) Poetischer Schauplatz, Hamburg 1646. Vorrede.

[5]) Prog. des Gymn. zu Burg 1866: O. Frick: Ein Hofpfalzgrafendiplom Joh. Rists. Hier ist der größte Teil von Rists Diplom abgedruckt und schon von Hansen a. a. O. Anhang benutzt.

[6]) F. W. Bartholdt: Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft. Berlin 1848 u. G. Krause: Der fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein. Leipzig 1855, S. 378 ff.

erste deutsche Sprachgesellschaft nach italienischem Vorbild durch den Fürsten Ludwig von Anhalt gegründet worden war, nahm ihn 1647 unter No. 467 als den „Rüstigen“ auf; schließlich stiftete er selbst 1660 den Elbschwanenorden[1]), in welchem er sich den Namen „Palatin“ zulegte.

Irgendwelche Verbindung mit Musikern hat Rist in diesen Sprachgesellschaften wohl kaum gefunden; vielleicht daß der in Goedekes Verzeichnis der „Fruchtbringenden“ unter 871 angeführte Tobias Michelv (Milchels) mit dem Leipziger Thomascantor T. Michael, Scheins Nachfolger identisch ist. Sonst nennt das Verzeichnis nur zwei „Dichterkomponisten“: den bekannten Georg Neumark und Kaspar Stieler, den Dichter der „Geharnischten Venus“. G. Neumark war auch Mitglied von Harsdörffers „Pegnitzschäferei“. Aber Rist ist sichtlich bemüht gewesen, in seinen „Elbschwanenorden“ Musiker hineinzuziehen. Unter den 44 Mitgliedern, die Goedekes Verzeichnis aufführt, finden wir die beiden bekannten Komponisten Michael Franck und Const. Christ. Dedekind. Auch Georg Grefflinger gehörte ihnen an. Schließlich ist noch der Hamburger Lautenist Jeremias Erbe zu nennen. Über Colers Verhältnis zum Elbschwanorden vergl. S. 190.

Nicht unerwähnt darf bleiben, da es uns wieder ein Beweis dafür ist, welches Ansehen er in Musikerkreisen genoß, daß Rist auch mit dem größten Komponisten seiner Zeit, nämlich mit Heinrich Schütz in Berührung gekommen ist. Wir erfahren aus einem Gedicht, daß Schütz auf seiner Reise nach Dänemark, wahrscheinlich 1642[2]), also gerade nach dem Erscheinen der „himlischen Lieder“ Rist in Wedel besucht hat. Es steht im „Poetischen Schauplatz“ S. 269 f. und lautet:

---

[1]) Über diesen Näheres in Candorins (Conr. von Hövelen): Des hochlöblichen ädelen Swanenordens teutscher Zimberswahn, Lübeck 1666. Die Mitgliederlisten aller Sprachgesellschaften in Goedekes Grundriß III 6 ff.

[2]) Ph. Spitta: Musikgesch. Aufsätze. 1894, S. 30.

An
Herrn Hinrich Schützen /
Königlichen Dennemarkischen und vormahls Kuhr-Sächsischen
Weltberühmten Kapelmeister /
Als ihn derselbe auff seiner Reise nach Dennemark zu Wedel besuchte.

Lied:
Auff die langgekürtzte oder Daktilische Reimahrt.

1.
Seh ich nicht kommen den trefflichen Singer
Schützen den Pfeiffen und Saiten-bezwinger /
welcher in Teutschen und anderen Landen
Mächtigen Fürsten so hertzlich gefält /
Daß er fast alle die Singer der Welt
machet durch künstliches spielen zu schanden?

2.
Lustiges Welschland das hielt ihn verstrikket /
Reiches Venedig / dier ist es geglükket /
Schützen zu hören in Kirchen und Zimmern /
Wenn er die liebliche Lieder hersang /
daß er die Felsen im Wasser bezwang
Die sich erfreulich begunten zu wimmern.

3.
Aber nach diesen verflossenen zeiten
mußte sein Nahme sich ferner außbreiten /
Sachsen hat diesen Arion erlanget /
Welches den Singer mit Freuden auffnahm
als er nur über die Alpen hinkahm /
Dreßden hat lange mit solchem gepranget.

4.
Aber weil Kriegen und Rauben und Brennen /
Tugend und Künste fast nirgends mehr kennen /
Samt dem verflucheten quälen und Morden
leider genommen hat sehr überhand /
Sonderlich aber im Sächsischen Land /
hat sich Herr Schütze gewendet ins Norden.

5.
Christian / König der Wenden und Gohten
ließ ihn erfodern durch eigene Bohten /
daß er die Singekunst solte bestellen
Als ein Regierer der löblichen Schaar /
welche dem König zu dienen sonst war
Gnädigst verordnet in seiner Kapellen.

6.

Rühmlicher Künstler nun werd' ich dein singen
über die Wolken ans Himmels Dach bringen /
Morgen wilt du dich zu reisen bereiten
über den vielmahls erböseten Belth /
welchen beherschet der Dänischer Held
Wehrter Herr Schütze / Gott wolle dich gleiten."

Am 31. August 1667 raffte Rist ein heftiges Fieber dahin, nachdem er schon verschiedentlich totgesagt war, wie er noch selbst in seinen letzten Monatsgesprächen erwähnt[1]).

Was nun Rists Bedeutung als Liederdichter betrifft, so wird man zugeben müssen, daß sie im allgemeinen von seinen Zeitgenossen maßlos überschätzt worden ist[2]), wenigstens will uns das heute so scheinen, die wir doch wohl zu allzu niedriger Einschätzung seiner Poesieen geneigt sind, die in Gervinus absprechendem Urteil über ihn gipfelt[3]). Es ist das Verdienst K. Goedekes, Rists Bedeutung für seine Zeit ein gerechteres Urteil haben zuteil werden lassen[4]). Daß Rist von Natur eine beachtenswerte Gabe für die geistliche Liederdichtung besaß, das zeigen seine besten Lieder zur Genüge. Stücke wie: „Auf, auf ihr Reichsgenossen", oder „Hilf Herr Jesu laß gelingen", wie auch „Ermuntere dich mein schwacher Geist" und „Werde munter mein Gemüte" gehören noch heute zu den gern gesungenen

---

[1]) Rist hat diese „Monatsgespräche" selbst nur bis zum 6., der Juniunterredung, fortgesetzt; die weiteren stammen von dem Nürnberger Erasmus Francisci.

[2]) Allerdings urteilt schon Erdmann Neumeister in seinem 1695 erschienenen „Specimen .... de poetis germanicis recht kühl über ihn, wenn er S. 476 sein Urteil dahin zusammenfaßt:

„Man machet sonst einen großen Staat von Joh. Risten. Allein mein Iudicium, ohne jemandem zum Präjudiz, von ihm zu geben, so finde ich in dem zehenden Gesange kaum ein bischen Saft und Krafft, welches ein andächtig Herz recht vergnügen könne. Wie konnte es aber auch anders kommen? Indem er den Buchführern alle Lieder, und deren gantze Lasten voll ums Geld ausfertigte. Gleichwohl waren sie in großer Aestime, das machte er hatte einen Mantel um, welcher opinio heißet."

[3]) Gesch. d. deutschen Dichtung, 1872, III 335 ff.

[4]) a. a. O. S. 83.

Chorälen der evangelischen Kirche. Und manche andere Strophen Rists, so die folgende aus einem Sterbelied[1]):

Sobald Ich nun bin aus der Welt
Der Seelen nach geschieden /
So tröst' / O Gott / wo dirs gefält /
Doch alle / welch' hiernieden
Mein Tod in schwehres Leid gebracht /
Ach HErr / hab' auff die Meinen Acht /
Schenk' Ihnen Ruh' und Frieden.

aus der Flemingsche Herzlichkeit und Gemütstiefe spricht, würden vielleicht auch heute noch gekannt sein, wenn sie nicht mitten unter vielem Schwulst ständen. Was führte denn Rist, namentlich in späteren Jahren, zu dieser gedankenlosen Vielschreiberei? In der Vorrede zu den „Festandachten" 1655 klagt Rist, an „geeigneten Festtagsliedern in unseren evangelischen Kirchen" sei ein sehr großer Mangel. Diesem will er abhelfen, indem er seine Lieder an die am jeweiligen Feiertage üblichen Bibelabschnitte anknüpft. Dieses Verfahren scheint bei seinem Leserkreise Beifall gefunden zu haben, denn er ist ihm treu geblieben in den meisten folgenden Sammlungen. In dem „neuen musikalischen Seelenparadies" bietet er in Anlehnung an die Bibel 164 Lieder! Allerdings für den poetischen Gehalt seiner Schöpfungen ist dies Verfahren nicht von Vorteil gewesen.

Einige Beispiele solcher Paraphrasen des Bibelwortes: zu Lucas 16, 15 dichtet Rist[2]):

2.

Es mus ein Mensch erkennen /
Daß / Alles / was er thut /
Sei Gottes Werk zu nennen /
Im Fall es nütz und guht /
Wer aber sich erhebet /
Und durch der Werke Schein
Nach eigenem Lobe strebet /
Wird Gott ein Greuel sein.

5.

Was für der Welt hoch pranget /
Das ist für unserm Gott
Ein Greuel / Es erlanget

[1]) Haußmusik 1654, No. 66, Strophe 8.
[2]) Neues Musikalisches Seelenparadies II, No. 14.

Zuletst nur Straff' und Spott /
Drum Alle / die fest kleben
An Ihrer eignen Ehr'
Und sich zu hoch erheben /
Die fallen gahr zu sehr.

An Johannes 6, 51 sollen sich folgende Strophen anlehnen[1]):

1.

Der Apfelbiß im Paradies /
Den Satan unser'n Eltern hieß /
Hat leider! das verschaffet /
Daß itzt die Seelen hungrig sind /
Viel mehr als ein noch kleines Kind /
Das alles nach sich raffet /
Itzt ruft man in der höchsten Noht:
Hilf Gott / wer gibt uns Seelenbrod.

2.

Kom bald O schwache Seel' herbei /
Der Höchste merkt auf dein Geschrei
Er will dich gern versorgen /
Mit solcher Speise / die man nicht /
Wie sonst natürlichs Brod zerbricht /
Es handelt hie verborgen /
Nichts Leiblichs ist allhie zu sehn /
Es mus im Glauben nur geschehn.

Diese beiden Proben, die sich leicht vermehren lassen, mögen genügen um zu zeigen, wie Rist bei der Benutzung des Bibelwortes verfuhr. Die Methode war ja durchaus nicht neu, vielmehr so alt wie das evangelische Kirchenlied überhaupt; aber wie ganz anders versteht z. B. Luther in solchem Falle die biblische Vorlage selbständig dichterisch zu gestalten. Aber da Rist hierzu selten fähig ist, arten solche Lieder bei ihm meistens in leeren Schwulst aus. Neben den Liedern im Anschluß an das Bibelwort und in erster Linie auf die kirchlichen Festtage gerichtet, haben wir andere, die den Menschen in jedweder Lebenslage zur Erbauung dienen sollen. In dieser Gelegenheitsdichtung sieht Rist später immer mehr seine dichterische Aufgabe. In der ersten Sammlung, die ausgesprochen eine derartige Tendenz zeigt — „Neuer himlischer Lieder sonderbahres

[1]) Neues Musikalisches Seelenparadies II, No. 18.

Buch“ ist ihr Titel — gehört namentlich die Schilderung der Höllenqualen in den „Höllenliedern“ zu den abgeschmacktesten Erzeugnissen Ristscher Muse; Winterfeld a. a. O. S. 385 f. gibt davon reichliche Proben. In der „Sabbathischen Seelenlust“ und der „Haußmusik“ zeigen einzelne Sterbelieder Rist wieder von einer erfreulicheren Seite: eine Strophe wurde bereits mitgeteilt. Denselben Gedanken variiert er recht schön in der folgenden[1]):

Wolan der Tag ist bald vorbei /
Bald wird es Abend werden /
So geh' Ich von der Arbeit frei
Zur Ruh' in kühler Erden /
Und schlaf' in meinem Kämmerlein /
Weiß gahr von keiner Angst noch Pein /
Laß alle Feinde toben /
Die Seel' in ihrer Herligkeit
Steht sampt den Engeln schon bereit
Den HErren stets zu loben.

und endlich in den „Festandachten“ von 1655 singt er:

Lust hab' Ich abzuscheiden /
Drauf zieh Ich hin mit Freuden
Aus diser schnöden Welt /
Du wirst Mich HErr bewahren
Und friedlich lassen fahren
Zu dir, wen dirs gefält.

Im Ganzen aber überwuchert das zahlreiche Unkraut — um hier an ein Bild, dessen sich Rist gelegentlich bei seinen weltlichen Poesien bedient[2]), zu erinnern — namentlich in seinen späteren geistlichen Liedern die schönen Blumen so sehr, daß diese unter jenen bis auf geringe Reste, die sich noch bis heute unverwelkt gehalten haben, verdorren mußten.

In seinen weltlichen Poesien huldigt Rist nach der Sitte der Zeit dem ausländischen Geschmack und nimmt

---

[1]) „Seelenlust“ No. 14.

[2]) Poetischer Lustgarten 1638. Vorrede:
„daß kein Garten so sauber und rein werde gehalten / in welchem nicht zu Zeiten auch unter den allerschönsten Blumen etwas Unkraut und Nesselen sich finden lassen.“

ausländische Dichter zum Vorbild, indem er sie z. T. überträgt, z. T. frei nachbildet[1]).

[1]) Rist erzählt im „Teutschen Parnaß", er sei von seinem Freunde Joachim Hagemeier auf die Dichtungen des Theophil aufmerksam gemacht worden, die dieser in Frankreich kennen gelernt habe: S. 139:

Herr Hagemeier / daß Ich dieses hier erwähne /
Das machet / daß Ich Mich von gantzem Hertzen sehne
Nach Eurer Gegenwahrt / als welcher Ich genoß /
Zum ersten wie das Laub aus seinen Zweigen schoß /
Da habt Ihr meinen Sinn zu lieben Euch gelenket /
Als Ihr den Theophil aus Frankreich mir geschenket
Den edlen Dichter / der mir ist so trefflich wehrt /
Daß einen Theil aus ihm ins Teutsch' ich schon verkehrt.
Ihr wehrter Sprachen Freund / Ihr wußtet das zu geben
Was Mich ergetzen kont'. Es ist mein halbes Leben
Mit Büchern mancher Ahrt und Sprachen meine Zeit
Verbringen / solches ist ein Bild der Ewigkeit.

Auch in einem Lied der „Florabella" spielt Rist auf seine ausländischen Vorbilder an, wobei er zugleich seinem „Meister Hämmerling" gegenüber betonen zu müssen glaubt, daß die vielen in diesen Gedichten von ihm besungenen Schäferinnen für ihn nichts als Namen bedeuten. Ich meine No. 49 der „Florabella" Ausg. 1651: 'Wunder, wunder, wunder Ding', wo die dritte Strophe lautet:

Hämmerling der redet wahr /
Sollten nicht ein zwantzig Paar
Der begabten Schäfferinnen
Ihren Dafnis libgewinnen?
Der Sie niemahls zwahr gesehen /
Günnet ihnen doch den Preiß /
Weil Er ihre Namen weiß /
Welch' in vielen Büchern stehen.

Nämlich:

Fillis kommt aus Frankreich her /
Perlemund weit übers Meer /
Florabell' aus welschen Landen /
Galathe' ist da gestanden
Wo Diana pflag zu baden /
Rosimind' ist spanisch gahr.
Lilliet / hat hundert Jahr'
Und wol mehr auf Sich geladen.

Wer' es nicht ein feines Stük /
Sein Gewissen / Ehr' und Glük
So gahr liederlich verschertzen?
Nein / man nimt diß mehr zu Hertzen
Als die Venus Narren pflegen /
Nahmen sind es und nichts mehr /
Dafnis suchet Kunst und Lehr'
Aus der Sprachen Grund zu legen.

Ronsard und der Theophil
Führten ihn zu diesem Ziel /
Auch Petrarch hat ihm gewiesen
Wie die Tugend wird gepriesen /

Schon früh hatte er sich auf diesem Gebiete versucht, es aber auch schon bald wieder gänzlich verlassen, und niemals hat er diese Arbeiten für besonders wertvoll gehalten. Nur vier Sammlungen weltlicher Gedichte hat er selbst veröffentlicht, und auch diese nur auf besonderes Drängen seiner Freunde; so bemüht sich Rist wenigtens immer die Sache darzustellen. Es scheint aber, als ob er dies wiederholt betone mehr aus Eitelkeit als aus Überzeugung von der Wertlosigkeit jener Arbeiten. Zwei Sammlungen wurden von seinen Freunden in Druck gegeben, da sie sonst Gefahr liefen, von fremder Hand ausgenutzt zu werden. Als eine Frucht der Beschäftigung mit ausländischer Poesie bezeichnet er den Inhalt seines ersten Bändchens Gedichte, das unter dem Titel: „Musa Teutonica, d. i. Teutscher Poetischer Miscellaneen Erster Theil In welchem begriffen allerhand Epigramata, Oden, Sonette, Elegien, Epitaphia, Lob- und Trawergedichte.“ zu Hamburg 1634 erstmalig erschien und dann wiederholt aufgelegt wurde. In der Vorrede zu dieser Sammlung spricht Rist gleich von seinen Vorbildern in der weltlichen Lyrik. Er sagt:

„Es haben sich frembde Nationen, als sonderlich die Italiener / Frantzosen / und Niederländer / in ihren eigenen Sprachen / durch ihre so schöne Poeterey sehr berühmet gemachet / so / daß ihre Schrifften mit Lust von uns gelesen werden.“

Er spricht dann weiter von Opitz' Verdiensten, der

„die rechte Art gezeiget / wie auch wir in unserer Sprache / Petrarchas, Ariostos und Ronsardos[1]) haben können“. Denn wie die Italiener ihre Petrarchas, die Franzosen ihre Rabelais[2]), die

---

Hat Er nun die Schäfferinnen
Schon gerühmet? Ei wollan
Tugend trieb ihn / welche kan
Auch Ein steinern Hertz gewinnen.

Von diesen Liedern meint er schließlich recht zuversichtlich:

Dafnis Lieder werden stehn
Ewig auf der Musen Hügel.

[1]) Pierre de Ronsard (1524—1585) seine „Odes“ erschienen 1550, seine „Oeuvres“ 1560; über ihn siehe Lanson: histoire de la litterature Française, Paris 1903, S. 272 ff.

[2]) François Rabelais (1493—1553?) Lanson a. a. O. 245 ff. Sein „Gargantua“ erschien 1535, deutsch bearbeitet von Fischart 1575. Vgl. Scherer, Gesch. d. Deutschen Literatur 1902, S. 292.

Niederländer ihren Mehr als menschlichen Heinsius[1]) haben, „also auch wir in kurtzem mehr Opitios haben werden / wie den viele herrliche Poetische Ingenia, bey diesen Martialischen betrübten zeiten hin und wider in Teutschland verborgen / ja gleichsamb verstekket liegen."

Was in fast allen späteren Werken einen ständigen Abschnitt der Vorrede bildet, findet sich auch bereits hier: eine Verteidigung gegen die Angriffe seiner Feinde. Hier rechtfertigt er seine „Amatoria" in Ansehung seines Studii theologici mit den

„Exempeln vieler hochgelahrter . . . Männer, welche sich nicht geschewet haben, fast ihre ganze Poesin mit Pastorellen, Elegien und andern dergleichen von der liebe Handlenden Poematibus zu durchsüßen."

Im Vorwort seiner nächsten Gedichtsammlung, dem 1638 ebenfalls zu Hamburg erschienenen „Poetischen Lustgarten" wendet sich Rist gegen die Verwendung des mythologischen Elements in den Dichtungen, indem er dazu auffordert, deutlich und für jedermann verständlich zu schreiben, und als Vorbilder solcher klaren und verständlichen Ausdrucksweise Luther und Opitz hinstellt und schließlich von sich meint:

„ . . . . Das aber weiß ich / daß ich mich . . . . beflissen / daß ich die regulen unserer Prosodey in fleißige acht nemen / besondern auch deutlich / klar / und jederman verständlich möchte schreiben."

Die Benutzung des einen oder anderen Götternamens will er gelegentlich durchgehen lassen. Rist wendet sich gegen diesen mythologischen Spuk aber nur in der Theorie, in der Praxis huldigt er ihm ebenso fleißig wie die ganze Zeit, nur in seiner letzten weltlichen Gedichtsammlung, dem „Neuen Teutschen Parnaß" von 1652 macht er sich davon freier. Seine Ansicht über diesen Punkt faßt er in dem 1646 zu Hamburg erschienenen „Poetischen Schauplatz" dahin zusammen:

„Ein Rechtgeschaffener Poete darff sich solcher Heydnischen Lumpengedichte garnicht bedienen."

---

[1]) Daniel Heinsius, geb. zu Gent 1580, Scaligers Lieblingsschüler, gest. als Bibliothekar zu Leyden 1655. Vgl. Jonckbloet, Gesch. d. holländischen Lit. II, S. 680, 1872.

Ähnlich im „Parnaß“

„Wir dürffen uns in Aufsetzung vielerhand Gedichten der heidnischen Lügen und Ihrer verfluchten Abgötzen schändlicher Laster und Untugenden so weinig bedienen, so weinig wir von nöhten haben / daß wir aus Teutschland nach Indien schiffen und ...“ (daselbst unsere Lebensmittel hernehmen.)

Die bereits genannte Sammlung, der „Parnaß“, ist inhaltlich wohl die bunteste und für die Art von Rists Gelegenheitsarbeiten wohl am charakteristischsten. Neues über Rists Verhältnis zur weltlichen Poesie erfahren wir aus der Vorrede zu diesem Werk nicht. Die beiden ihrem Inhalt nach sehr verwandten Sammlungen: „Des Dafnis aus Cimbrien besungene Galathea“ Hamburg (1642) und „Des Dafnis aus Cimbrien besungene Florabella“ Hamburg 1651 erstmalig erschienen, und beide von Freunden Rists herausgegeben, werden, da sie ebenso wie der „Parnaß“ Melodien enthalten, uns noch später beschäftigen. Diese beiden Sammlungen gehören zu einer Gruppe von Schäferpoesien, die in jener Zeit entstanden, in der sich Guarini's „pastor fido“ einer beispiellosen Beliebtheit erfreute, wovon dessen zahlreiche Bearbeitungen Zeugnis ablegen[1]). Die „Galathea“ sowohl wie die „Florabella“ ließe sich am besten mit unseren Liederspielen vergleichen: ein Schäferpaar nach dem anderen tritt auf, und man überschüttet sich gegenseitig mit Klagen über die baldige Trennung oder versichert sich ewiger Treue und dergl. mehr.

Wie beliebt namentlich die erste der beiden Sammlungen, die „Galathea“, gewesen, geht besonders deutlich aus folgendem hervor: Manche ihrer Melodien müssen bald Volkslieder im engsten Sinne geworden sein; bei einigen Liedern des „Poetischen Schauplatz“ von 1646, der keinerlei Noten enthält, finden sich Verweise auf Melodien der „Galathea“, woraus man wohl auf deren allgemeine Beliebtheit und Verbreitung schließen darf; so ist für das Lied S. 145 des „Schauplatz“ auf die No. 3 der „Galathea“ verwiesen, nämlich: „Auff die Melodey. Galathea laß mich preisen / Deine Tugend

[1]) I. B. Guarini's: il pastor fido, erschien zuerst 1590, war schon 1585 vollendet. Vgl. Francesco Flamini: Storia Letteraria. Milano, s. a. S. 490 ff.

Zucht und Ehr!“ S. 144 heißt es: „Gesetzet auff die Melodey: Ach zeige mir ohne Säumen an du allerschönste Sonn“. (Galathea No. 10). Endlich S. 204: „Auff die Melodey: Dafnis wolte Blumen brechen“ (Galathea No. 13, Mel. von Schop). Daß hier auch einmal auf eine Melodie der „Florabella“ verwiesen wird, wird bei anderer Gelegenheit zu erwähnen sein. Aber das Interesse für die Melodien der „Galathea“ läßt sich noch weiter verfolgen. Wie die Bibliographie — s. Anhang — zeigt, haben nur die „Himlischen Lieder“ eine ähnlich zahlreiche Auflage erlebt, — wir konstatieren aus einem Jahre drei verschiedene Drucke der „Galathea“! — und noch 1656 erscheint in der Schweiz eine neue Auflage der Sammlung, nämlich: „Des Dafnis aus Cimbrien Hirtenlieder und Gedichte. Zu Vierstimmen aufgesetzet. Gedruckt im Jahre 1656“. Der Herausgeber und Bearbeiter der Sammlung, ein gewisser Caspar Dietbold, gibt in der Vorrede, die Zürich den 20. Oktober 1656 datiert ist, Rechenschaft über die Gründe, die ihn zu einer Neuausgabe dieser Sammlung und zwar in einer Einrichtung für vierstimmigen Chor veranlaßt haben.

Es heißt dort:

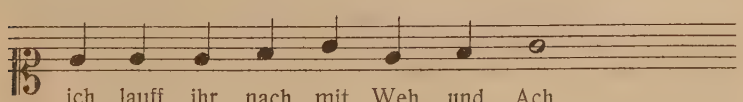
„Dieweil ich nun berichtet worden / daß solche Poetische lieder / wiederum werden in den Truck verfertigt werden / hat beides die liebe / so ich zu der Edlen Music trage und die unaufhörliche Bitt vornemer und verständiger Liebhabern beider künsten mich beredet / ja gleichsam gezwungen / dise Freud erwekende und liebliche verse mit neuen zu vier stimmen ausgesetzten Melodeien zu überkleiden und auszuarbeiten; doch auf solche weise / daß ich in etlichen die gemeine Stimme / weil sie sonsten jederman bekant / habe verbleiben lassen / und die übrigen darzu komponieret. In aussetzung aber solcher Lieder habe ich mit sonderbarem Fleiß mich dahin bemühet / daß si so wol zu der vocal als instrumental Musik könten gebrauchet werden. In mittelst wolle der Kunst und Gesangliebende Leser großgünstig wissen / daß ich gegenwärtige Lieder auf solche form ausgesetzet / nicht zu dem ende hin / daß ich dadurch die erste composition vernichten wollte / sintemal ich einem jeden seinen gebührlichen Rum / so willig als schuldig bin / widerfahren zu lassen; vil weniger aber / daß ich wäre Willens gewesen / diese meine Musicalische Arbeiten aus eigenem Trieb durch Offentlichen Truk allgemein zumachen: sondern hätte

Dieselbige nur für mich und meine Geheime und Vertraute Freunde aufbehalten wollen / wann nicht ihr inständiges anhalten mein gefaßtes Vorhaben umgestoßen hätte[1]). Und eben um dieser ursach willen / so hierin etwan wieder die Music gesetze wäre gesündiget worden / so mag ich wol leiden / daß das selbige verbessert werde / wann es nur aus Freundlichem Gemüt / und nicht aus Gallsüchtigem Hertzen geschihet: dann ich mich für keinen Erfahrenen Musicum außruffe / weil ich die Gesangkunst nicht in den Schulen noch von Wolerfahrenen Organisten und Componisten sonder neben meiner Gewöhnlichen täglichen Handarbeit / zu meiner und meiner Haußgenossen Ergetzlichkeit / so vil Gott mir Gnad verlihen / aus eignem trib und anmutung erlernet und ergriffen habe."

Im Fall diese Sachen gefallen, verspricht Dietbold noch andere Kompositionen herauszugeben, darunter auch die Lobwasserschen Psalmen

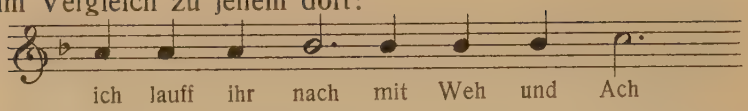
„zu welchen auch der Frantzösische oder Lateinische Text kan gesetzet werden."

Auf diese Vorrede folgt dann die bekannte der früheren Ausgabe von 1642 mit Theobald Grummers Namen. Die vier Stimmen sind in der Oktavausgabe so angeordnet, daß jedesmal links Discantus und Tenor, rechts Altus und Bassus hintereinander stehen. Notiert sind die Stimmen in den üblichen Gesangschlüsseln. Nur sechs Melodien der früheren Ausgabe sind ganz beibehalten, darunter „Dafnis ging für wenig Tagen" und „Ach Amaryllis hast du denn"; die frische Weise von „Dorinde du prächtigst auf Erden", die später noch zu erwähnen ist, hat einer andern — siehe MB. No. 21. — weichen müssen, die einen ziemlich unbeholfenen Eindruck macht und jedenfalls mit der früheren keinen Vergleich aushält. Auch hier ist, wie man sieht, die Stelle „ich lauf ihr nach mit Weh und Ach" sequenzenmäßig behandelt, doch wie schwerfällig ist das durchgeführte Motiv hier:



[1]) Diese Stelle erinnert sehr an die Vorreden von Rists weltlichen Liedersammlungen und besonders an die „Galathea" und „Florabella".

im Vergleich zu jenem dort:



und nach dem vierstimmigen Satz zu schließen, glauben wir es gerne, daß der Verfasser nur Dilettant ist auch ohne seine ausdrückliche Versicherung! Interessant ist diese Ausgabe überhaupt nur wieder als ein Beleg für die Beliebtheit und Verbreitung der „Galathea".

Mit dem „Parnaß" hat Rist seine weltliche Liederdichtung beschlossen. Was ihn dazu bestimmt haben mag, ob es wirklich die von ihm immer wieder betonte Wertlosigkeit der weltlichen Arbeiten war, oder ob er als Prediger durch diese Beschäftigung den Unwillen seiner Feinde erregte und sie deshalb unterließ, wir wissen es nicht. Für die Beurteilung seiner Liederdichtung kann man, wie ich glaube, diese Tatsache nur bedauern. Denn gerade diese kleinen weltlichen Liedchen, wie sie sich besonders in jenen ersten Sammlungen finden, verraten noch viel deutlicher als die geistlichen Rists wirkliche Begabung. Gerade in diesen frühen Sammlungen wird man manches echt poetisch empfundene Liedchen des noch jungen Dichters finden, und es haben Müller[1]) und Goedeke[2]) mit Recht diesen Sammlungen bei ihrer Auswahl ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auf folgende beiden Lieder sei noch besonders hingewiesen: „Schauplatz", S. 101:

Ueber das Bildnis eines in Gott seelig verstorbenen jungen Mägdleins:

SEht diese schöne Bluhm, ist über alles hoffen
Im Frühling Ihrer Zeit so durch den Todt getroffen /
Daß auch ihr zartes Haubt zur Erden sich geneigt
Nun ist Ihr Antlitz bleich / Ihr süßes Mündlein schweigt.
Sie war des Vatters Lust / der Mutter Freud und Leben
Der Höchster nam sie weg / gleich als Er sie gegeben /
Itzt ruhet sie in GOtt / bald wird der Tag angehn
Da sol dies Blühmelein mit freuden auferstehn.

[1]) Müller-Förster: Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts, Bd. 8. M. gibt den weltlichen Liedern Rists entschieden den Vorzug vor den geistlichen.

[2]) a. a. O.

und „Parnaß“ S. 412:

Klag Lied des hochbetrübten / leidtragenden Hirten Waremund.

Die erste Strophe lautet:

Was sol ich armer Schäffer doch
In dieser Zeit beginnen?
Muß ein so hartes Unglücks Joch
Beschweren meine Sinnen?
Der helle Tag wird mir zur Nacht /
Ja daß ich heiße Tränen
Itzt sprengen muß mit Sehnen /
Ach Scheiden das hastu gemacht!

Merkwürdigerweise hat dieses Klaglied, aus dessen Refrain der unverkennbare Einfluß des Volksliedes spricht, wenigstens aus Rists Musikerkreise keinen zur Komposition veranlaßt, obschon es sich doch besser dazu eignet wie manche andere Texte, die wirklich komponiert wurden. Dagegen hat Dedekind in seiner 1657 zu Dresden erschienenen „Aelbianischen Musenlust“ unter den zehn Ristschen Liedern diesen schönen Text nicht übersehen, und dieses Stück ist dort wohl das schönste unter den zehn Nummern. Daß auch Herder in seinen „Volksliedern“ Rist berücksichtigt und das schöne „Daß dich der Himmel so schön geschmücket“ aufgenommen hat mit der Bemerkung: „Das zarte Lied ist von Rist einem zu sehr vergessenen Dichter“, will ich nur erwähnen.

Mit einem Worte muß auch noch Rists Metrik berührt werden. Er kann sich nicht bedingungslos mit dem von Opitz bekanntlich geforderten Ausschluß des daktylischen und anapästischen Rhythmus einverstanden erklären, sondern will beide Arten wenigstens in der weltlichen Lyrik gleichberechtigt neben dem Jambus und Trochäus angewendet wissen. Seine Ausführungen darüber in der Vorrede zum 3. Zehn seiner „Himlischen Lieder“ sind interessant genug, um wörtlich mitgeteilt zu werden. Er sagt da:

„Die Art der Vers betreffend / habe ich mit sonderbahrem Fleiße nur solche erwehlet / auff welche am füglichsten gewisse / benebenst auch andächtige Weisen können gesetzet werden. Daktilische / Anapästische und derogleichen newerfundene Verß / wie sie von etlichen genennet werden / gefallen mir in Beschreibung solcher und derogleichen himlischen Sachen gar nicht /

in Betrachtung / eine andächtige Seele sich nicht mit hüpffen und springen / besondern vielmehr mit seufftzen und sehnen (wobey doch gleichwol ein freudiges Lob Gottes gar wol seyn kan) zu ihrem Erlöser und dem himlischen Jerusalem sol nahen und wenden. Immittelst wil ich solche Art Daktylischer / Anapästischer und anderer Verß / derer auch ich mich selber bißweilen zur Lust gebrauche / mit nichten verachten oder verwerffen / viel mehr halte ich gäntzlich davor / daß sie dem Leser eine sonderbare Ergetzlichkeit zurichten / wenn sie nur zu rechter Zeit und am bequemen Orte gebrauchet werden. Daß aber mancher gantz unbegründet darff vorgeben / es sey diese Art der Daktylischen Verß ganz new und vorhin nie gesehen / oder bei den Deutschen üblich gewesen / solches ist mehr zu belachen / als mit vernünftiger Antwort zu widerlegen."

Und nun macht uns Rist folgende interessante Mitteilung:

„Es fällt mir jetzt ein dasjenige / was mir selber vor vielen Jahren schon mit dieser Art Versen einsmals ist wiederfahren; Denn als mir ungefehr eine lustige Sarabande (welches eine sonderbahre Art ist der Frantzösischen Couranten / wie solches die Musicverständigen ohn mein erinnern gar wol wissen) / zu Handen kam / und ich einen Text auff selbige fröhliche Melodey zu setzen / ward gebeten / befand sichs / daß nach Verfertigung desselben / ein recht Daktylisch Lied daraus war geworden / unangesehen / ich zu der Zeit noch keinen eintzigen Daktylischen Verß weder gesehen noch etwas davon gehöret hatte / Dannenhero ich diese vermeynte newe / und mir bißhero unbekandte Art Verß meinen vertrawten Freunden / als wäre etwas sonderliches daran gewesen / bißweilen zeigete / die denn mich und sich selber überredeten ich wäre der erste / der diese hüpffende Art Verß hätte erfunden: Sie irreten aber / gleichwie ich selber sehr weit / denn es hatte sich nur ungefehr also zugetragen / indeme ich weiter nicht war gegangen / als wohin mich meine zu der edlen Poësy sehr geneigte Natur / und die springende Art der Frantzösischen Sarabande hatte geführet / in massen ich solches kurz hernach Augenscheinlich erfahren / als mir etlicher Niederländischer Poëten Gedichte zu Handen kommen / bey welchen ich denn unterschiedliche Daktylische Verß gefunden / welche lang zuvor / ehe unser thewrer Herr Opitz seliger Gedächtnisse / (der sich gleich wol dieser Art Verß meines wissens nicht sonderlich gebrauchet) und andere seine getrewe Nachfolger in unserer Muttersprache die Poetische Feder jemals hatten angesetzet / ans öffentliche Liecht waren gegeben."

Interessant ist hier zu hören, wie Rist zum Gebrauch des Daktylus gekommen ist, noch interessanter, daß er uns hier

selbst bezeugt, in seiner Jugend auch Parodien gemacht zu haben. Wir kommen darauf bald zurück. Schließlich faßt er seine Ansicht über diese „neuerfundenen“ Verse dahin zusammen.

> „Aber meine schlechte Meinung von dieser Art Versen / (welche der hoch gelehrter Herr Buchner zu seinem unsterblichen Ruhm in dieser Zeit treffend hochgebracht hat) kurz zu entdecken: So lasse ich sie nur im Gebrauch der Buhlen und Hirtenlieder / auch wol anderer weltlicher Sachen / als da seyn Comoedien / Auffzüge / Hochzeit Gedichte und dergleichen ihren billichen Werth und Ruhm behalten; Bey denen Himlischen aber und zu Gott steigenden Liedern / begehre ich meines theils (ein ander mache es nach seinem Gefallen) mich solcher leichten Täntzer-Art nimmermehr zu gebrauchen.“

Daß Rist aber späterhin die Anwendung des Daktylus in geistlichen Liedern nicht unpassend fand, zeigt z. B. das Osterlied: „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit“ aus den „Festandachten“.

Diese weltlichen Liedersammlungen nun zeigen uns auch Rist als Komponisten des einen oder anderen seiner Lieder.

Geschichtliche Bedeutung beanspruchen aber diese Kompositionsversuche höchstens dadurch, daß Rist sich bei manchen, wie er uns ja in einem Falle selbst bezeugt, jenes in der Zeit sehr beliebten Verfahrens des Parodierens bedient hat. Vor allem ist es da notwendig, einmal festzustellen, welche Stücke Rist sei es nun selbst komponiert oder doch parodiert hat. Zuzusehen, wie weit es ihm dabei auf die Verwirklichung seiner Theorie ankam, wird naturgemäß dabei von besonderem Interesse sein.

Ob Rist irgendwelche musikalische Studien gründlicher betrieben hat, darüber sind wir nicht unterrichtet. Er selbst erwähnt solcher niemals, woraus wir vielleicht schließen dürfen, daß er eine regelrechte musikalische Ausbildung nicht erhalten hat. Immerhin wird er nach der damaligen Sitte sich mancherlei Kenntnisse und vielleicht auch praktische Fertigkeiten in der Musik auf den Schulen zu Hamburg und Bremen angeeignet haben. Daß er z. B. Violine zu spielen verstand, geht aus einer Äußerung in den „Monatsgesprächen“

hervor[1]); so erwähnt er ferner in einem der „Monatsgespräche“ Pater Anastasius Kirchers „ewig lobwürdige Bücher“, die „Musurgia“ und „de arte magnetica“. Dagegen spricht er wiederholt davon, wie ihn die Musik in trüben Stunden zu erheitern vermochte[2]). Mit großem Interesse verfolgt er noch in seinen letzten Lebensjahren die Gründung und Entwicklung des collegii musici in Hamburg:

„O sollte mancher in Collegio musico / welches wochentlich in Hamburg von etlichen Studiosis / Kaufgesellen / Musikanten und andern rühmlichen Liebhabern dieser edlen Kunst / absonderlich wird gehalten / nur ein paar Stunden zuhören, er würde halb entzücket müssen bekennen, daß dessen gleichen in Deutschland schwerlich zu finden[3])."

In seinem eigenen Hause und in seiner Kirche hat er häufig mit benachbarten Musikanten musiziert:

„ . . . . die von Gott selbst so hoch gepriesene Musica / Saitenspiel und Singekunst / womit ich (die Wahrheit zu bekennen) manche libe Stunde mich habe ergetzet. Denn / da fand ich in meiner Kirche eine schöne und wolklingende Orgel / worauf mit Zuziehung unterschiedlicher / Kunstreicher Musikanten / Saitenspieler und Singer aus der Nachbarschafft / als von Hamburg / Stade und anderen nahe gelegenen Ohrten / manches herrliches Stüklein zum Lobe Gottes und Erwekkung einer wahren Christlichen Andacht von uns ist gemachet / und der Gottesdienst damit liblich angefangen und freudig beschlossen worden. In meinem geringen Hüttlein hatte ich ferner meine Haußmusik / da wir gemeiniglich nach Essens Gott dem Herren

---

[1]) Monatsgespräche II, S. 263 f.:

„So bald nun diese Einigkeit unter ihnen sämptlich war getroffen, verfügte sich Herr Concord [Dedekind] als ein fürtrefflicher Musicus beyde das Instrument, Herr Kleander ergrieff sein Flötgen / und der Palatin die Geige / Herr Kallorin nebenst dem anwesendem Frauenzimmer / nahm das Buch zur Hand; da sie denn deß Rüstigen freudiges Lied / dessen Anfang heißet: Lobet Gott im Heiligthum, preiset seine Thaten / [Seelengespräche I, 22] mit hertzlicher Andacht sungen und spieleten."

Interessant ist es hier zu erfahren, wie Rist mit seinen Gästen zu musizieren pflegte. S. 165 sagt er, der Text sei von einem wohlgeübten Falsettisten zu den Instrumenten gesungen worden.

[2]) Die diesbez. Stelle in den „Monatsgesprächen“ II, 163 f. findet sich bei Seiffert Sbd. d. I. M. G. II 1 S. 107 ff.; außerdem „Katechismusandachten“, Vorrede, vgl. S. 72.

[3]) Vgl. Seiffert a. a. O. S. 111: dieses war 1660 in Hamburg gegründet worden.

ein Lobopffer zu bringen / uns nebenst den lebendigen Stimmen auch der Geigen / Lauten / Flöhten / Instruments oder Clavicymbel und anderer mehr mit solcher Lust gebraucheten / daß wir aller anderen Ergetzlichkeit leicht dabei vergaßen und also fleißig / nachdehme es gleichwol die Zeit und die Wichtigkeit unseres Studierens wolte erleiden / in dieser schönen Wissenschafft übeten[1]).“

Da wir Rist nur aus einer Reihe von Beiträgen zu seinen Liederausgaben als Komponisten kennen, so kann man vielleicht annehmen, daß er diese Stücke mehr aus Verlegenheit gemacht hat, weil ihm seine musikalischen Mitarbeiter nicht gerade zur Verfügung standen. Da muß nun zunächst festgestellt werden, welche Stücke in Rists Sammlungen ihm selber zuzuschreiben sind, wobei wir die Frage, ob dieses Originalarbeiten oder Parodien sind, zunächst offen lassen. Im Jahre 1636 veröffentlichte Rist in Hamburg ein Hochzeitscarmen, dem drei Melodien mit Baß beigefügt sind. Eitner kennt das Werk aus der Hamburger Stadtbibliothek; ich habe es nicht ausfindig machen können. In der mit A. v. S. unterzeichneten Nachrede zur „Galathea“ wird gesagt, einige von den Melodien seien von Rist selbst[2]). Kenntlich gemacht als solche ist aber in der Ausgabe keine; mit Bestimmtheit läßt sich also hier keine Melodie Rist zusprechen[3]). Die erste Sammlung, in der sich mit Sicherheit Melodien von Rist nachweisen lassen, ist die 1651 erstmalig erschienene „Florabella“. In Goedekes Grundriß ist zwar eine erste Ausgabe von 1644 aufgeführt, doch konnte ich diese bisher nicht nachweisen. Es ist wohl möglich, daß eine so frühe Ausgabe der „Florabella“ existiert hat, denn im „Poetischen Schauplatz“ von 1646 wird Seite 90 auf

---

[1]) Seelengespräche I. Vorrede.

[2]) „ . . . . und nachdem er auch ein großer Liebhaber der Musik; Als hat er zwahr etliche Melodeyen selber gesetzt / dieweil er sich aber vor keinen Komponisten ausgibt / werden ihm die Musik Verständigen zu gute halten / Im Falle er wieder die Gesetze / der Music etwa gesündiget hätte / dieweil er niemahls Willens gewesen / solche Sachen offentlich drucken zu lassen / besondern nur vor sich und seine gute Freunde insgeheim zu behalten.“

[3]) Auch in den späteren Ausgaben von 1646 und 1648 ist darüber nichts vermerkt.

die Melodie „Bin ich denn blind o Galathe“, die sich in der „Florabella“ findet, verwiesen. Vielleicht aber stammt die Melodie aus einer anderen Quelle und ist nur in die „Florabella“ aufgenommen, was ja nach Meiers Vorrede denkbar ist. Ebenso ist mir die Auffindung einer letzten Ausgabe von 1677 nicht gelungen; auf diese stützen sich Schneiders Ausführungen[1]). Diese „Florabella“ also ist im genannten Jahre von dem Hamburger Musiker Peter Meier in den Druck gegeben worden und mit einer Vorrede versehen, aus der man erfährt, daß Meier diese Gedichte Rists gesammelt und sie mit Melodien versehen hat, wozu er aber ausdrücklich bemerkt, daß auch einzelne Lieder schon vorher ihre Weisen gehabt[2]): Einige von diesen sind durch übergesetztes J. R. als Rists Arbeiten kenntlich gemacht; es sind dies die Nummern 5: „Du frecher Geist“, 11: „Soll denn mein behertzter Muht“, 36: Hin ist die Nacht“, 40: „Kann denn meiner Trähnen Flut“, 41: „Lustig zu Felde“. Aus einem Vergleich mit dem im folgenden Jahre 1652 erschienenen „Parnaß“ ergibt sich aber, daß beide Sammlungen eine Reihe Melodien meistens mit anderen, einige auch mit denselben Texten gemeinsam haben. Unter diesen sind einige wieder mit Rists Namen gezeichnet, die es in der „Florabella“ nicht sind; diese kann man also ohne weiteres für Rist in Anspruch nehmen. Es sind dies die Nummern: 17: „Schönste darf ich das nicht nehmen“ = Parnaß No. 11: „Könnt ich itzt von Lieben singen“, dann No. 39: „Florabella meine Freude“ = Parnaß No. 15: „Sagt was in der Welt zu finden“ und No. 46: „O der hochbetrübten Zeit“ = Parnaß No. 8: „O der schönsten Frühlingszeit“, das hier den Vermerk trägt „gespielet und gesungen am Elbestrom vom D. A. C.

[1]) a. a. O. III, S. 71 und 132 f.

[2]) „ . . . Als hab ich mich der Kühnheit unternehmen wollen / solche überaus schöne Lieder mit gantz neuen und noch ohnbekanndten Melodeien / ohn etliche wenige / die zuvor schon ihre Weisen gehabt / und ich solche mit Fleiß nicht habe endern wollen (wiewol ich auf alle gantz neue gesetzet) zu setzen . . .“ Bisher ist diese vermutlich erste Ausgabe der „Florabella“ übersehen worden. Schneider erwähnt sie zwar als 1650 erschienen, hat sie aber allem Anscheine nach nicht gesehen.

[Dafnis aus Cimbrien]", welches bekanntlich Rists Akademiename in der Nürnberger „Pegnitzschäferei" war. Von einer Anzahl anderer Melodien, die „Florabella" und „Parnaß" gemeinsam haben und bei denen kein Autor genannt ist, wird man nur vermutungsweise Rist als Komponisten annehmen dürfen; sie gehören vielleicht zu denen, „die schon zuvor ihre Weisen gehabt". Es sind die folgenden Nummern: in der „Florabella" No. 4: „O mehr als güldner Tag"; diese Melodie kehrt mit anderen Texten im „Parnaß" dreimal wieder unter No. 7, 18 und 24; dann No. 15: „Als Dafnis einst betrübet saß" = Parnaß No. 17: „Wie Kardon bist du denn nicht mehr"; No. 42: „Toller Neid" = Parnaß No. 16: mit dem gleichen Text. Wir haben also in dieser ersten Ausgabe der „Florabella" mit Bestimmtheit nur 8 Melodien von Rist.

Eine zweite Ausgabe von 1656 ist um 22 Melodien vermehrt, und davon sagt der Herausgeber: Der Gefallen, den die frühere Ausgabe gefunden, habe den Verleger veranlaßt, die Lieder nochmals in Druck zu geben

> „weiln der Verleger noch andere zweyundzwantzig zuvor nicht herausgekommene / sehr schöne Stücklein / unter welchen sieben seyn, die obwolvermeltem Herrn Dafnis / die übrigen aber einigen anderen edlen Geistern unter den Poeten und Komponisten in die Feder geflossen / mit Bewilligung des niemahls genug belobten und geehrten Herrn Dafnis hinzugethan."

Leider ist keins von diesen hinzugefügten Stücken mit einem Autornamen versehen, so daß sich von ihnen nicht nachweisen läßt, welches die sieben Stücke Rists sind. Von ihm können wir aber in dem nächst erschienenen Werke, dem schon mehrfach genannten „Parnaß" wieder Kompositionen nachweisen. Drei Nummern sind bereits angeführt. Dazu kommen noch die Nummern 2, 3 und 4, Seite 194 f. Diese Lieder sind Einlagen zu einem „Schäfergespräch zu Ehren von Georg Reiche und Marg. Steinmanns Hochzeitstage: In unterschiedlichen Hirtenliedern wolmeinendlich aufgesetzet und mit beigefügten ganz neuen Melodien von dem Elbeschäfer Dafnis". Ferner No. 9, eine ganz hübsche, wohlgeformte Melodie[1]); dann No. 10. Der

[1]) M. B. No. 39.

Text dieses Liedes scheint eine Umarbeitung eines Textes der „Florabella“ zu sein. Von diesem heißt nämlich dort die erste Strophe:

Edle Hütten sey[d] gegrüßet /
welcher anblick itzt versüßet
Dafnis diesen schönen Tag.
Da sein antlitz voller freuden
in den dik begrünten weiden
deine thür erblikken mag.
O der angenehmen Stund!
hier wohnt meine Rosemund.

Dagegen heißt der Text im „Parnaß“:

Edler Früling sei gegrüßet /
Dessen Anblik itzt versüßet
Dieses große Rund der Welt /
Der schier alles was gestorben
Und durch Kälte war verdorben /
Reichlich itzt herwieder stelt /
O der angenehmen Zeit
Voller Lust und Fröligkeit!

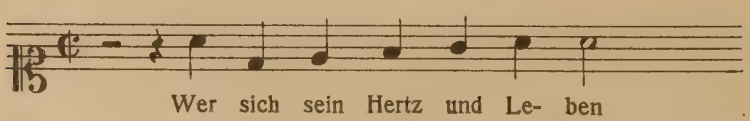
Derartige Umarbeitungen sind übrigens garnicht selten; ich erwähne hier noch das „Erntelied“ No. 41 der „Florabella“, das sich S. 348 im „Parnaß“ wieder findet, nur heißt nun der Refrain:

Unser Herr Jebsen will Erndemann sein.
(Jebsen ist der angedichtete Bräutigam.)

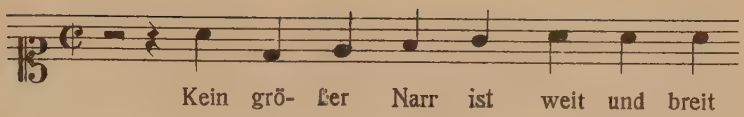
Schneider a. a. O. zitiert den Text zu diesem Erntelied nach der Ausg. von 1677 so:

Lustig zu Felde zum Walde zu den Reben
Lustig zum Garten zum Wasser daneben u. s. w.

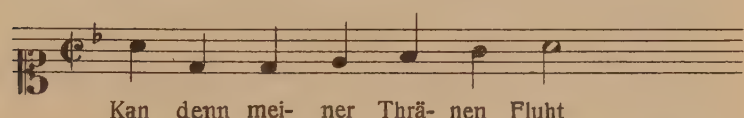
und so steht er auch in Beckers „Hausmusik“. Schließlich ist noch Nr. 23 mit dem Text „Der feuchte Herbst war schon dahin“ von Rist. Man könnte annehmen, daß auch No. 14 mit folgendem Beginn von Rist sei:



denn in der „Florabella“ findet sich unter No. 45 ein Lied mit folgendem Anfang:



die Quelle für beide könnte das sicher von Rist stammende Lied „Florabella“ No. 40 mit folgendem Beginn:



sein; doch läßt sich bei der thematischen Ähnlichkeit, die diese kleinen Gebilde naturgemäß haben, dies nicht bestimmt sagen. Es ergeben sich demnach für Rist hier mit Sicherheit nur drei weitere Melodien, also zusammen mit denen in der „Florabella“ 11 weltliche Melodien. Bei sieben anderen dürfen wir Rists Autorschaft nur vermuten.

Wie seine weltlichen Gedichte früher entstanden, so scheinen auch die Melodien dazu früher komponiert zu sein, als sie in der betreffenden Sammlung veröffentlicht wurden. Von der „Galathea“ und der „Florabella“ wissen wir, daß das, was in ihnen veröffentlicht wurde, zum Teil schon viel früher geschrieben war; zu Rists passivem Verhalten bei der Herausgabe dieser Sammlungen haben wir uns schon früher geäußert. Die vielen Gelegenheitsarbeiten, die fast ausschließlich den Inhalt des 1652 erschienenen „Parnaß“ bilden, sind zum Teil auch früher abgefaßt, wie aus den häufig beigefügten Daten zu ersehen ist. Wir haben daher diese Ristschen Kompositionen wohl als Jugendarbeiten anzusehen. Aus späteren Jahren sind keine Liedkompositionen von Rist mehr bekannt geworden; alle zugehörigen Melodien liefern die von ihm hierzu gewonnenen Musiker, worüber er, wie wir noch ausführlich hören werden, jedesmal Rechenschaft ablegt. Unter seinen nachgelassenen Werken begegnen wir nun einer Fortsetzung der im Jahre 1658 begonnenen „Seelengespräche“, für die ihm damals Heinrich Scheidemann die Melodien komponierte. Dieser zweite Teil, der nicht wie jener in Lüneburg, sondern in

Frankfurt a. M. bei Georg Schiele 1668 erschien, zeigt in seiner äußeren Anlage und Ausstattung sofort die Zugehörigkeit zu jenem ersten. Auch der Titel stimmt genau mit jenem überein, bloß fehlt hier der Zusatz „ . . . . von Heinrich Scheidemann". Danach müßte man annehmen, daß Rist hier auch der Komponist der Melodien sei. Einige Gründe bekräftigen diese Annahme, andere sprechen allerdings sehr dagegen. Aus einer Vorrede können wir uns diesmal keinen Aufschluß holen, sie fehlt. Man könnte auch denken, der Verleger habe für diese Sammlung aus irgend welchen Gründen — vielleicht um sie zu empfehlen — Rists Namen hinzugesetzt. Aber Rist äußert wiederholt, daß er eine Fortsetzung der „Seelengespräche" beabsichtige[1]), und in einem der „Monatsgespräche" erwähnt er, daß die Sammlung schon unter der Presse sei[2]). Dagegen spricht er nirgends von den Melodien. Ich glaube aber, wenn diese wirklich von ihm herrührten, so würde er es sich nicht haben nehmen lassen, schon bei jener Gelegenheit darauf hinzuweisen, zumal ihn damals schon, wie wir aus den „Monatsgesprächen" wissen, Todesgedanken beschäftigten. Andererseits werden wir aus der noch folgenden Betrachtung seiner Organisationstätigkeit den Eindruck gewinnen, daß es ihm in späteren Jahren schwer geworden ist, geeignete Mitarbeiter zu finden, und er sich deshalb vielleicht hier selbst geholfen hat. Ihrem musikalischen Werte nach sind diese Melodien sehr ungleich. Unter meist ziemlich wertlosen Melodien finden wir zum Schluß einige, so namentlich die beiden letzten Nummern[3]), die wir wegen ihrer glücklichen Erfindung

[1]) Seelenparadies II. Vorrede:

„ . . . . . nicht weniger auch den Anderen Theil meiner Seelen-Gespräche (welches letzte / nicht nur durch fast unglaublich vile Briefe / sondern auch in unterschiedlichen gedruckten Büchern von mir ist begehret worden) der lieben Christenheit / annoch förderlichst wolte mittheilen."

[2]) Monatsgespräche IV, S. 191:

„dieweil aber von solcher himlischen und ewigen Musik unser wehrter Palatin, in dem andern Theil seiner H. Seelengespräche (welche nunmehr Gott Lob schon unter der Presse sind) ausführlich hat gehandelt."

[3]) M. B. No. 16—18.

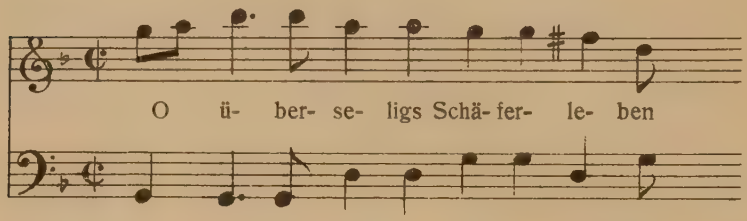
und ihrem schlichten Ausdruck gerne für Rist in Anspruch nehmen möchten. Jedoch müssen wir uns bei der Fragwürdigkeit Ristscher Autorschaft an diesen Melodien darauf beschränken, den Komponisten nach den vorliegenden von ihm bestimmt herrührenden weltlichen Liedern zu beurteilen.

Eine zweite Frage ist nun die: Sind die hier Rist zugesprochenen Melodien wirklich Originalarbeiten von ihm? In der „Galathea" wird ausdrücklich bemerkt, einige Melodien seien von Rist selbst, doch wolle er sich damit nicht als Komponisten zeigen[1]). Andererseits kann schon hier erwähnt werden, daß sich z. B. in der „Florabella" ein Stück — ohne Autorbezeichnung — mit dem Zusatz „Frantzösische Melodey" findet. Das zeigt, daß auch in Rists Sammlungen das in jener Zeit beliebte Verfahren des Parodierens angewandt wurde, d. h. also, daß bekannten und beliebten Stücken, meistens aus der Tanzliteratur, Texte angepaßt wurden. Hat sich nun auch Rist bei den unter seinem Namen ausgegebenen Melodien dieses Verfahrens bedient? Einmal sagt er es ja selbst; aber auch die Faktur mancher Melodien spricht dafür. Sieht man sich nämlich die Melodien des schon oben erwähnten „Schäfergespräch" im „Parnaß" an, so fällt zunächst die außerordentlich hohe Lage der Singstimme auf, die in allen drei Stücken bis zum zweigestrichenen b, im dritten sogar bis zum dreigestrichenen c geführt wird. So etwas kommt — mit einer einzigen Ausnahme, nämlich in No. 72 der erweiterten „Florabella" von 1656 — in Rists sämtlichen Liedersammlungen sonst nicht vor. Dagegen begegnen wir derselben Erscheinung im sechsten Zehn von C. Stielers „Geharnischte Venus", die 1660 anonym zu Hamburg erschien[2]). Dort werden wir aber in einer „Vorbemerkung" hierüber dahin aufgeklärt, die hohe Lage der Singstimme „rühre von der franzischen Geigenart her". Das will sagen,

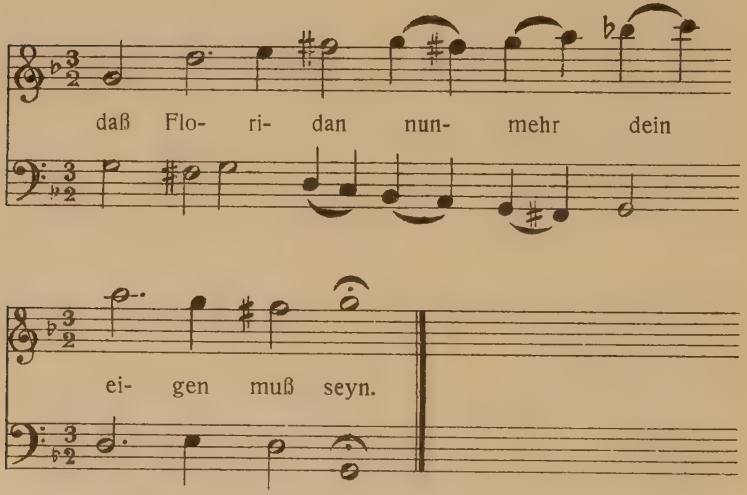
[1]) Vgl. S. 35, Anm. 2.

[2]) Daß St. und nicht Jacob Schwieger der Dichter ist, hat A. Köster: Der Dichter der Geharnischten Venus, Marburg 1897, nachgewiesen.

daß diese Stücke im Original instrumental erfundene Melodien sind. Daß Rist seine Sätzchen auch aus der instrumentalen Musik entlehnt haben könnte, dafür spricht noch ein zweites: das Verhältnis von Oberstimme und Baß, deren Entfernung von einander manchmal über drei Oktaven beträgt, sodaß man vermuten könnte, Rist habe hier von einem mehrstimmigen Instumentalstück Ober- und Grundstimme entlehnt, ohne sich dabei um das dadurch entstehende Mißverhältnis beider Stimmen zu kümmern, wie an folgenden Stellen:



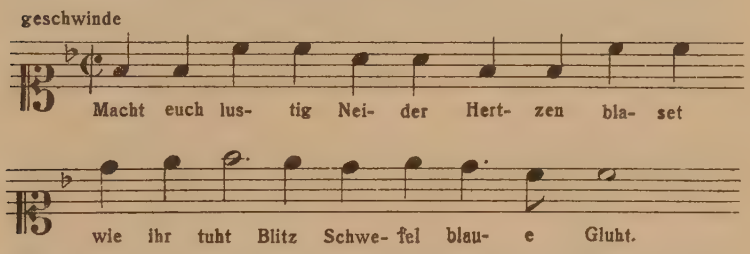
oder:



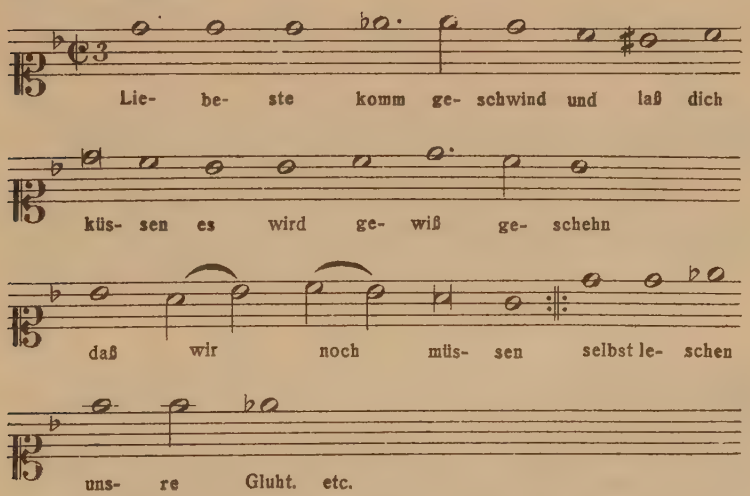
Überdies trägt noch die No. 3 die Überschrift „Allemande“, die außerdem nur noch bei No. 9 des „Parnaß“ vorkommt. Derartige Tanzbezeichnungen sind z. B. in der „Geharnischten Venus“ und in anderen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, von denen wir wissen, daß sie parodierte Instrumental-

sätze enthalten[1]), häufiger zu finden, und es ist daher be-

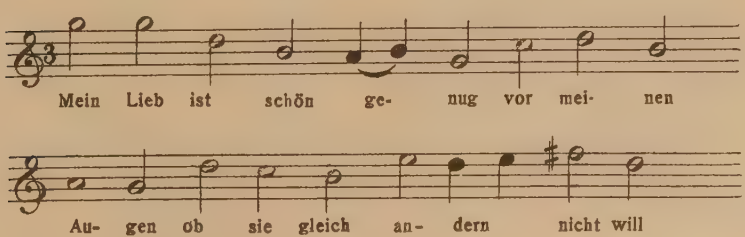
[1]) Folgendes Beispiel aus der „Geharnischten Venus“ 1660 sei hier mitgeteilt: III 7: Frantzösisches Ballett:



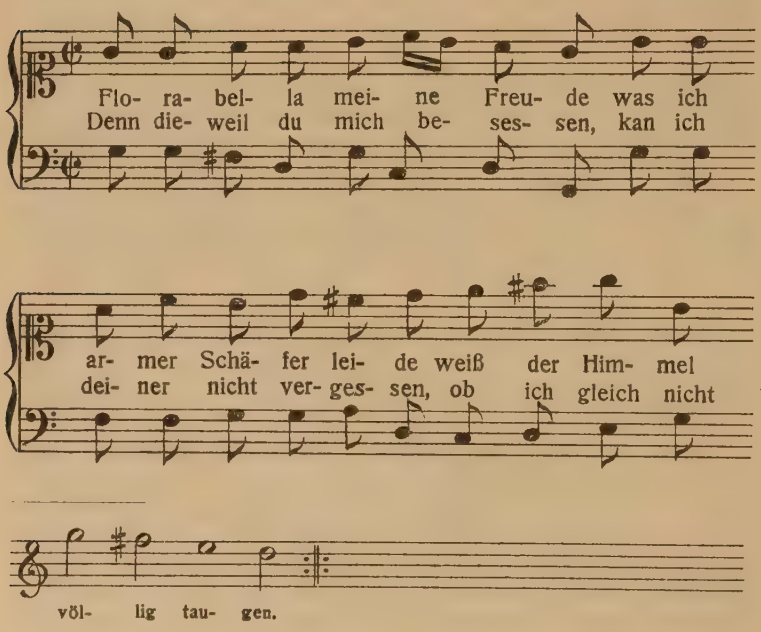
ein anderes aus Hammerschmids „Weltlichen Oden“ 1642—49. III 11: Sarabande:



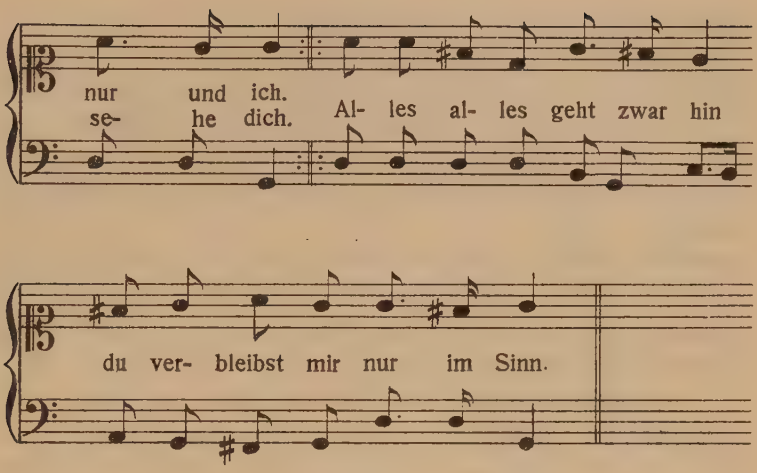
schließlich noch eines aus „Enoch Gläser: Schäferbelustigung“ 1653. II 18: Sarab. Hammerschmid:



merkenswert, daß sie bei Rist nur in diesem Zusammenhange vorkommen. Irgend welche Bedeutung haben diese genannten Stücke nicht. Bei anderen Melodien deutet ein weiterer Umstand darauf hin, daß sie zu den betreffenden Texten wahrscheinlich nicht erfunden sind, nämlich das Verhältnis von Wort und Ton zu einander. Davon abgesehen, daß manche Melodien zu verschiedenen Texten wiederkehren, wo sie zu dem einen ganz gut passen, zum anderen dagegen garnicht, — hier kann wenigstens die Melodie zu dem einen ursprünglich sein — kommen aber Texte und Melodien zusammen vor, die geradezu im Gegensatz zu einander stehen: zu einer fröhlich gehaltenen Melodie ein Text traurigen Inhalts, eine Liebesklage; ich denke hier an No. 39 der „Florabella“: 'Florabella meine Freude, was ich armer Schäfer leide, weiß der Himmel nur und ich'.



Woher Gläser diese Melodie Hammerschmids hat, vermag ich nicht zu sagen; in den oben genannten „Weltl. Oden“ steht sie jedenfalls nicht.



Zwar kehrt auch diese Melodie im „Parnaß“ nochmals wieder, doch scheint sie uns hier zu dem Text: ‘Sagt was in der Welt zu finden, das nicht schneller muß verschwinden, als ein Schatten Staub und Blitz’; — im weiteren wird er das Thema behandeln: ‘Alles alles muß vergehen, Kunst und Tugend bleiben stehen’ — auch nicht sonderlich zu passen. Andere Einwände gegen die Originalität Ristscher Melodien lassen sich allerdings nicht machen. Sind die meisten Melodien aber Originale, so haben ihm bei vielen sogenannte Tanzliedchen zum Muster gedient, und er hat diese bisweilen recht glücklich nachgebildet. Zu den besten Stücken dieser Gruppe gehören die No. 8 des „Parnaß“: ‘O der schönsten Frühlingszeit’ [1]); bemerkenswert für Rists Verfahren ist, daß er diese hübsche Tanzmelodie nochmals zu einem Klaglied: ‘O der hochbetrübten Zeit’ bringt. Vor allem aber die No. 41 der „Florabella“: ‘Lustig zu Felde mit Pferden und Wagen’ [2]). Text sowohl wie Melodie gehören zu den besten und glücklichsten Einfällen von Rist. Aber leider sind solche Stücke nur ganz vereinzelt. Und für derartig kleine Aufgaben zeigt er wirklich ein hübsches Talent: Leicht und ungezwungen wie aus einem Guß fließen diese Melodien

[1]) M. B. No. 38.
[2]) M. B. No. 36.

dahin. Aber diese Vorzüge vermissen wir auch, sobald sich Rist an längeren Strophen versucht: Zwar hübsche Einzelheiten wie der Beginn von No. 36 der „Florabella“ z. B., aber als Ganzes sehr ungleich und unerfreulich. In Bezug auf solche Stücke kann man Schneiders Urteil, das sich allerdings auf Stücke gründet, die garnicht von Rist herrühren, wohl nicht von der Hand weisen, worin seine Melodien holprig genannt werden. Als Komponisten von Melodien wird man demnach Rist nicht sehr hoch stellen dürfen; immerhin mag er als ein kleinstes in der Reihe dieser kleinen Hamburger Liedertalente Erwähnung finden.

Dagegen werden wir diesen Melodien für unser Thema größeren Wert beimessen dürfen, wenn es uns gelingt, aus ihnen Rists praktische Stellung zu seiner Theorie, die wir eingangs kurz anführten und charakterisierten, zu erkennen. Wir werden also hier die Frage zu erörtern haben, ob Rist in seinen eigenen Beiträgen absichtlich dahin strebt, die Melodien so zu gestalten, daß sie seinen Forderungen entsprechen; wir müssen also zusehen, inwieweit Rist selbst die Forderung der Volkstümlichkeit erfüllt hat. Denn falls er sich selbst klar ist über die Grenzen seiner Forderung, dürfen wir billig erwarten, daß er gerne die Gelegenheit benutzt haben wird, durch Beispiele zu zeigen, wie er sich die Gestaltung des neuen Liedes dachte.

Der Übersicht wegen geben wir zunächst eine kurze Liste der Melodien, a) die Rist bestimmt komponiert hat, und b) bei denen seine Autorschaft fraglich ist.

A) Melodien, bei denen seine Autorschaft feststeht.

Florabella 1651

No. 5 Du frecher Geist.
No. 11 Soll denn mein beherzter Muht.
No. 36 Hin ist die Nacht.
No. 40 Kann denn meiner Thränen Flut.
No. 41 Lustig zu Felde.
No. 17 Schönste, darf ich das nicht nehmen.
No. 39 Florabella meine Freude.
No. 46 O der hochbetrübten Zeit.

Parnaß 1652

No. 9 Friede Du gewünschter Schatz.
No. 10 Edler Frühling sei gegrüßet.
No. 23 Der feuchte Herbst.

B) Seine Autorschaft ist zweifelhaft bei:

Florabella

No. 4 O mehr als güldner Tag (die Melodie wiederholt sich im Parnaß 7, 18, 24).
No. 15 Als Dafnis einst betrübet saß (Parnaß No. 17).
No. 42 Toller Neid (Parnaß No. 16).
No. 45 Kein größer Narr ist weit und breit.

Parnaß

No. 2 bis 4 wahrscheinlich Parodien.

Seelengespräche II 1668

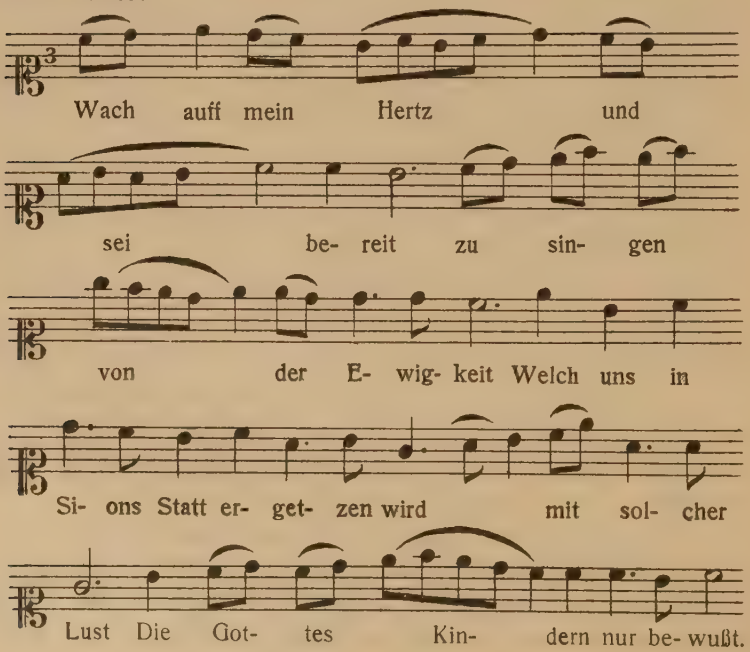
enthält 24 geistliche Melodien.

Rist verlangt von den Melodien, wie wir bereits oben hörten, zweierlei: nämlich erstens, daß sie einfach, d. h. leicht faßlich sind, so daß sie auch der Unmusikalische zu singen im Stande ist, und zweitens, daß sie deutlich im Ausdruck sein sollen, womit er offenbar andeuten will, daß Text und Melodie in der Gesamtstimmung sich decken müssen. Wir haben nun unter den Melodien einige wenige, die wir oben als Tanzlieder bezeichneten, die beiden Forderungen in jeder Hinsicht entsprechen: Die Melodik ist durchaus einfach, bewegt sich in kleinen, bequem zu treffenden Intervallen, jede Art von Melismen und Verzierungen ist ausgeschlossen, Sequenzen kommen nur in einfachster Weise zur Anwendung; die Harmonie lehnt sich eng an die Melodie an und dient ihr nur zur Stütze, wobei fast ausschließlich einfache Harmonien und naheliegende Modulationen gebildet werden.

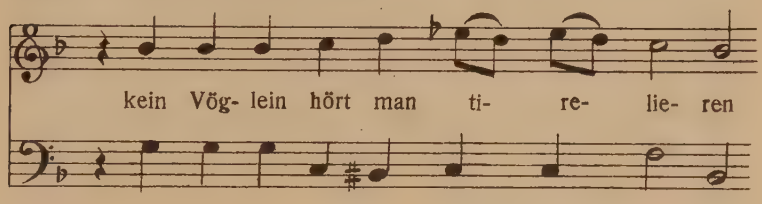
Auch die rhythmische Beschaffenheit dieser kleinen Liedchen bietet dem Verständnis keinerlei Schwierigkeiten: Gemischte Rhythmen kommen hier nicht vor. Das schon mehrfach genannte „Lustig zu Felde“ hält durchgehends an

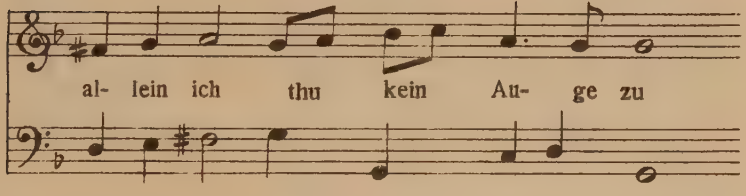
einem dreiteiligen Rhythmus fest, während „Florabella meine Freude“ und „O der hochbetrübten Zeit“ gradtaktig sind.

Weiter ist der Strophenbau unbedingt formgebend für die Melodie, die stets den Endreim durch eine Cadenz auszeichnet, und schließlich passen Text und Melodie ihrem Stimmungsgehalte nach recht schön zusammen. Wir könnten hieraus schließen, daß Rist bei seiner Forderung in erster Linie an die Pflege des Tanzliedes gedacht und beabsichtigt hat, in seiner Form dem Volk die neue Kunst zu erschließen. Aber er selbst hält, wie schon erwähnt, nur in verschwindend wenig Stücken seiner Beiträge streng an dieser Form fest, vielmehr werden uns die verschiedensten Abweichungen von dieser einfachsten Liedgestalt in seinen Melodien begegnen. Am wenigsten findet man solche in den Melodien hinsichtlich ihrer ganzen Form: hier und da kleine Schnörkel, gewöhnlich 4 Sechzentel auf eine Silbe an Cadenzstellen; Melismen finden sich reichlicher nur in einer Nummer der „Seelengespräche“ verwendet, wo No. 16 folgendermaßen lautet:

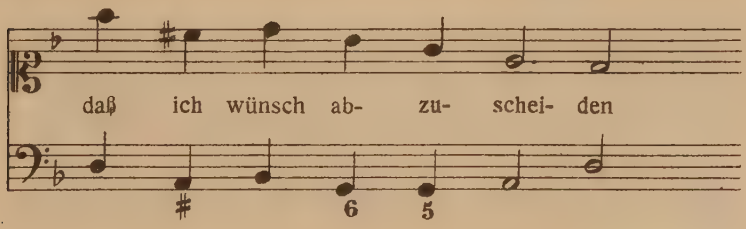


Auch verminderte Intervalle, so die verminderte Quarte, seit Monteverdis Madrigalen geradezu Modeintervall zum Ausdruck von Klage und Schmerz, sind bei ihm nicht häufig; so weit die Melodien bestimmt von Rist sind, ist diese mir nur ein einziges Mal begegnet in No. 36 der „Florabella“, wo der Schluß heißt:

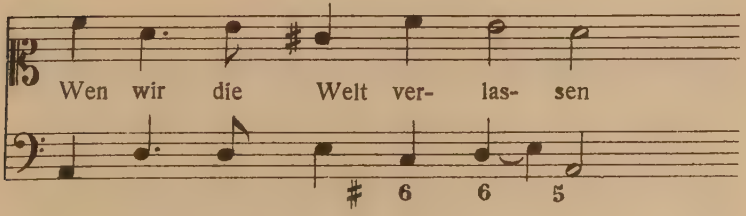




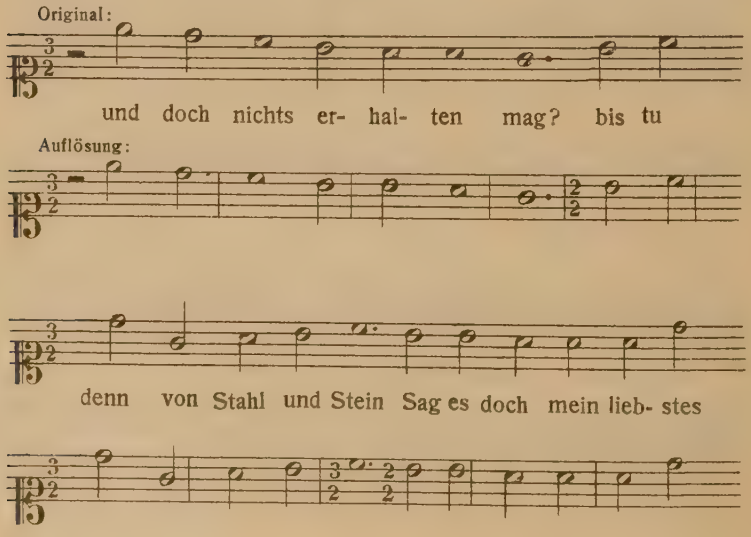
mehrmals findet sie sich in den „Seelengesprächen“, so in No. 9 und 10:

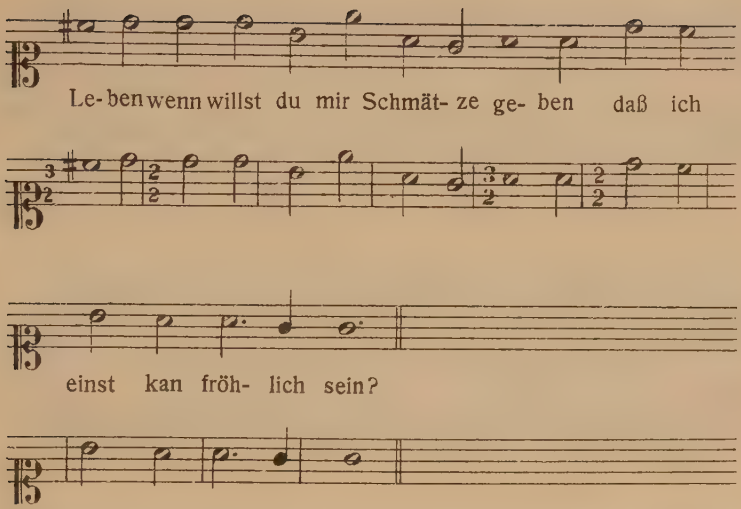


und:

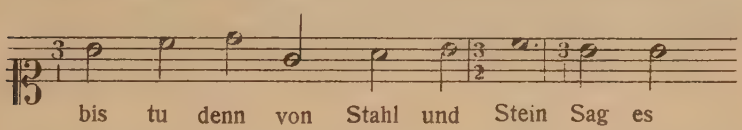


Die rhythmischen Verhältnisse in den Stücken dieser Gruppe bieten nun aber dem Verständnis mancherlei Schwierigkeiten, durch welche ihr volkstümlicher Charakter erheblich beeinträchtigt wird. Dieser Punkt wird eingehender später im Abschnitt III bei der Betrachtung der Rhythmik im Allgemeinen zur Sprache kommen. Um was es sich handelt, sei daher hier nur kurz erwähnt: Manche unserer Melodien lassen einen einheitlichen Rhythmus vermissen, es wechselt gerader und ungerader Takt. Dieser Umstand wird aber durch die Notation nicht sofort ersichtlich, indem diese in solchen Stücken der Taktzeichen in unserem Sinne entbehrt, vielmehr in der Weise der mensuralen Praxis nur eine arithmetische, nicht rhythmische Gliederung der Tonreihe aufweist. Der wirkliche Rhythmus muß daher erst mit Hülfe des Textmetrums konstruiert werden. Zur Erläuterung des Gesagten möge hier als Beispiel angeführt werden der Schluß von „Florabella“ No. *22*. Vorgezeichnet ist hier $\frac{3}{2}$; für die erste Hälfte decken sich hier arithmetische und rhythmische Gliederung: wir haben in der Tat $\frac{3}{2}$ Takt anzunehmen; für den Schlußteil stimmt das aber nicht; mit $\frac{3}{2}$ Takt kommen wir hier nicht durch, es muß hier ein Wechsel zwischen ungeradem und geradem Takt eintreten, so daß sich die Originalnotierung zur Auflösung wie folgt verhält:



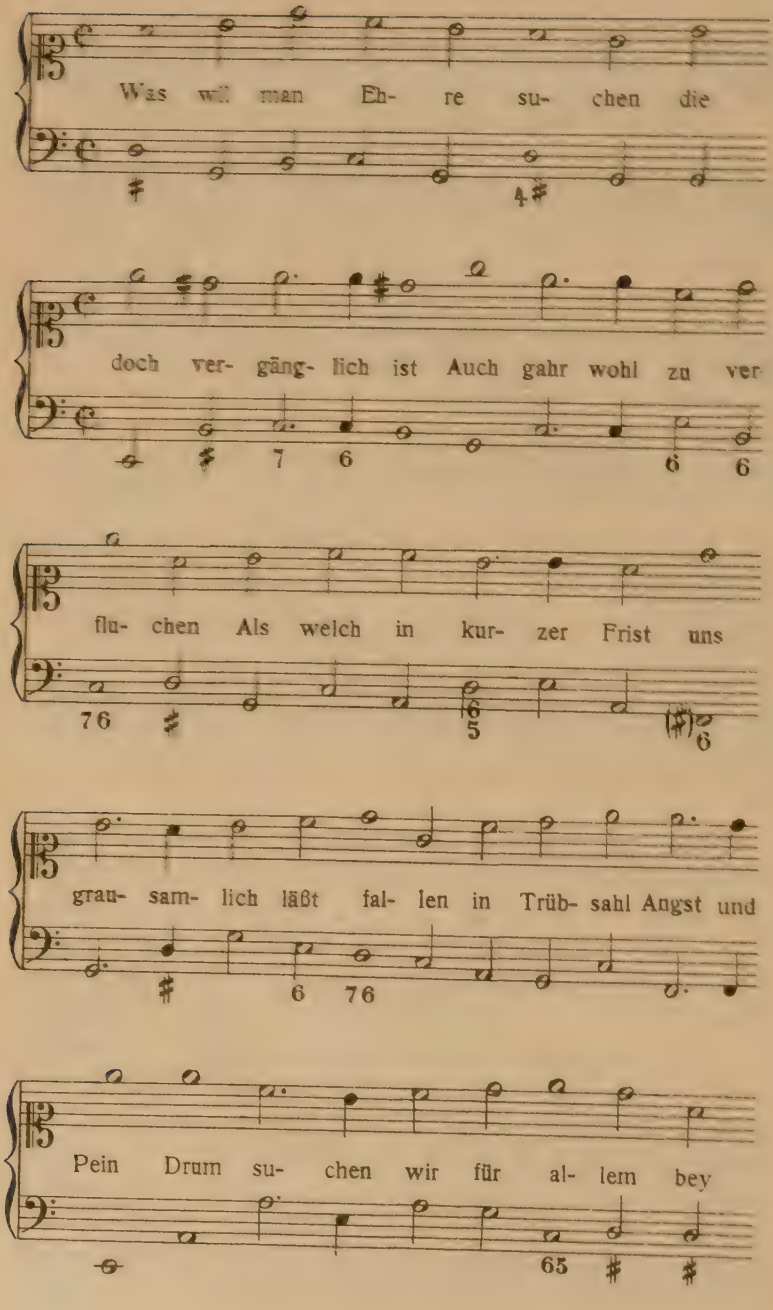


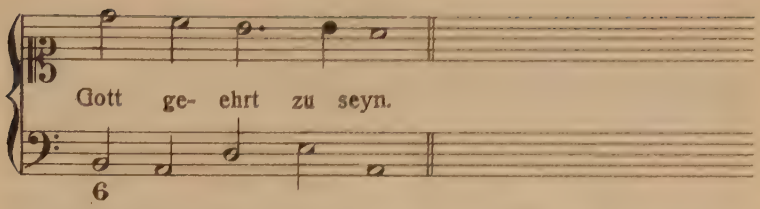
Eine andere Möglichkeit wäre hier auch wohl die, daß neben dem $\frac{3}{2}$ Takt ein $\frac{3}{1}$ Takt angenommen würde, den die Notengruppen entsprechend der folgenden füllten:



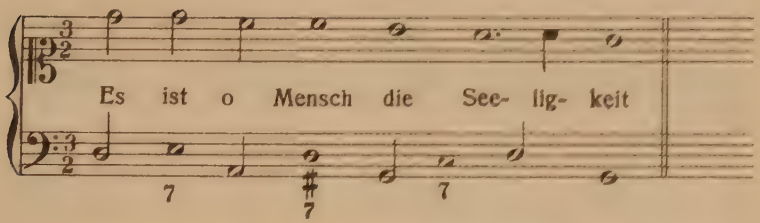
Derartige rhythmische Komplikationen erscheinen doch in volkstümlichen Melodien wenig angebracht, und ihr wiederholtes Vorkommen darf uns wieder als ein Beweis dafür dienen, daß Rist die Verwirklichung seiner Grundsätze in diesen Kompositionen nicht zur Richtschnur gedient haben wird.

In harmonischer Hinsicht gehen nur wieder vereinzelte Stellen in den „Seelengesprächen" über das einfachste Maß hinaus, indem hier bisweilen der Versuch gemacht wird, einzelnen Textesworten durch entlegenere Harmonieverbindung größeren Nachdruck zu geben; da ist besonders der zweite Teil von No. 6 zu erwähnen, der auffallend viel Dissonanzen und ungewöhnliche harmonische Übergänge zeigt; die ganze Stelle heißt so:

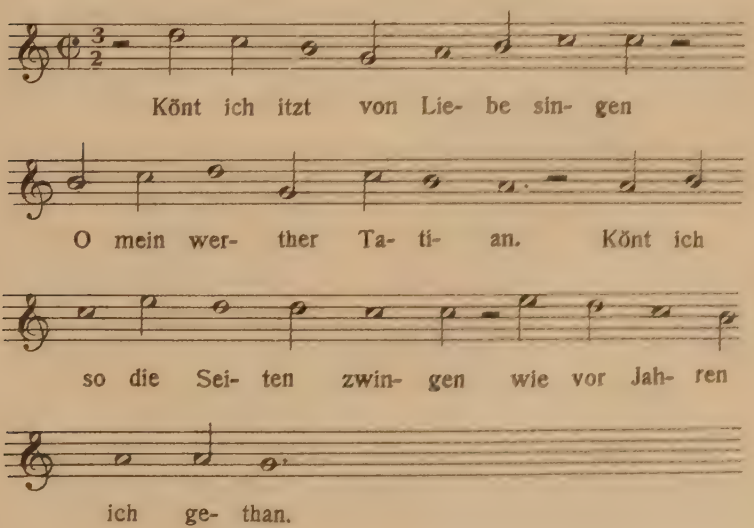

Was will man Eh- re su- chen die
doch ver- gäng- lich ist Auch gahr wohl zu ver
flu- chen Als welch in kur- zer Frist uns
grau- sam- lich läßt fal- len in Trüb- sahl Angst und
Pein Drum su- chen wir für al- lem bey



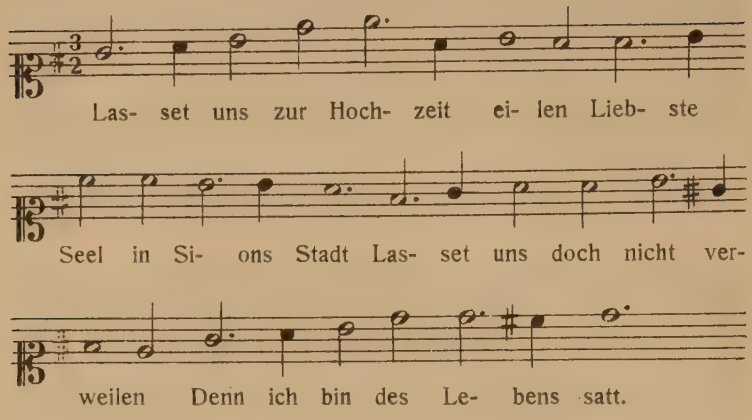
Auch der Schluß von No. 7 kann hier erwähnt werden:



Am häufigsten aber zeigen sich in Rists Melodien Freiheiten gegenüber dem Strophenbau. Darin folgt er diesem allerdings ausnahmslos, daß er beim Reim stets cadenziert; aber er liebt es, die gleichen Stollen der Strophe musikalisch verschieden zu behandeln, so z. B. in folgender Nummer (Parnaß No. 11):

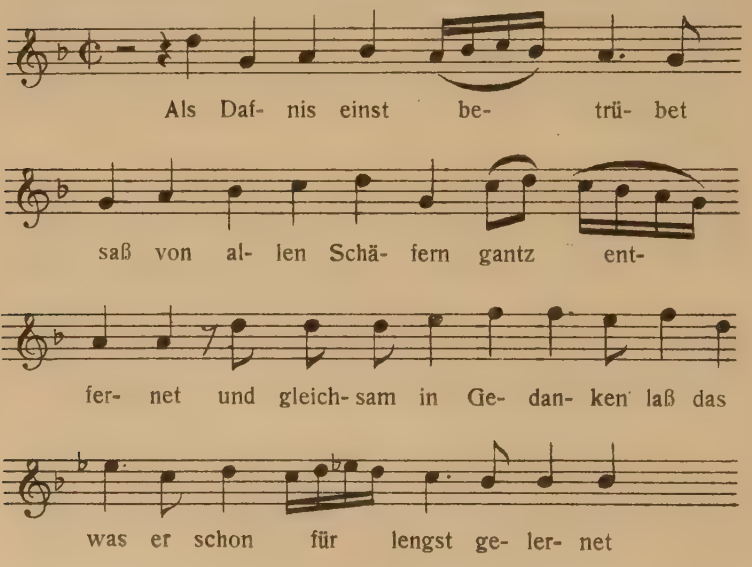


oder in No. 21 der „Seelengespräche“:



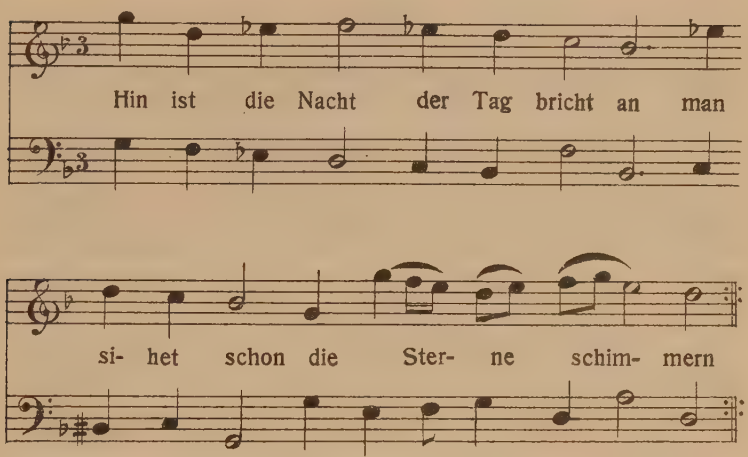
Dabei läßt er einmal sogar die metrische Korrespondenz der Glieder außer Acht

(Florabella No. 15):



Die Anwendung von Melismen führt zu einer Dehnung der Periode in „Florabella“ No. 36; es entsprechen sich hier bei gleich gebauten Versen eine viertaktige und später eine

fünftaktige Periode, veranlaßt durch das Melisma an der Stelle „Man siehet schon die Sterne schimmern“:



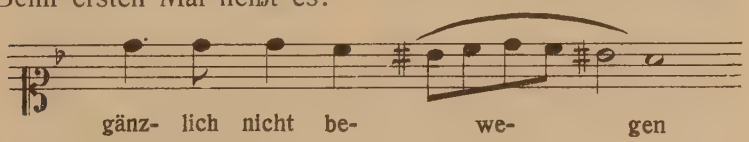
Ähnliches zeigt No. 40 dieser Sammlung:

Zu folgendem Strophenschema

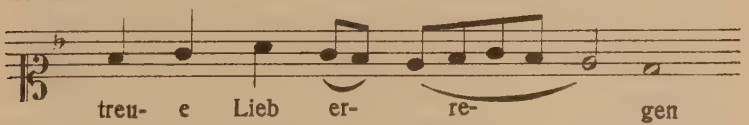
× × × × × × ×
× × × × × × ×
× × × × ×

(diese drei Verse werden wiederholt)

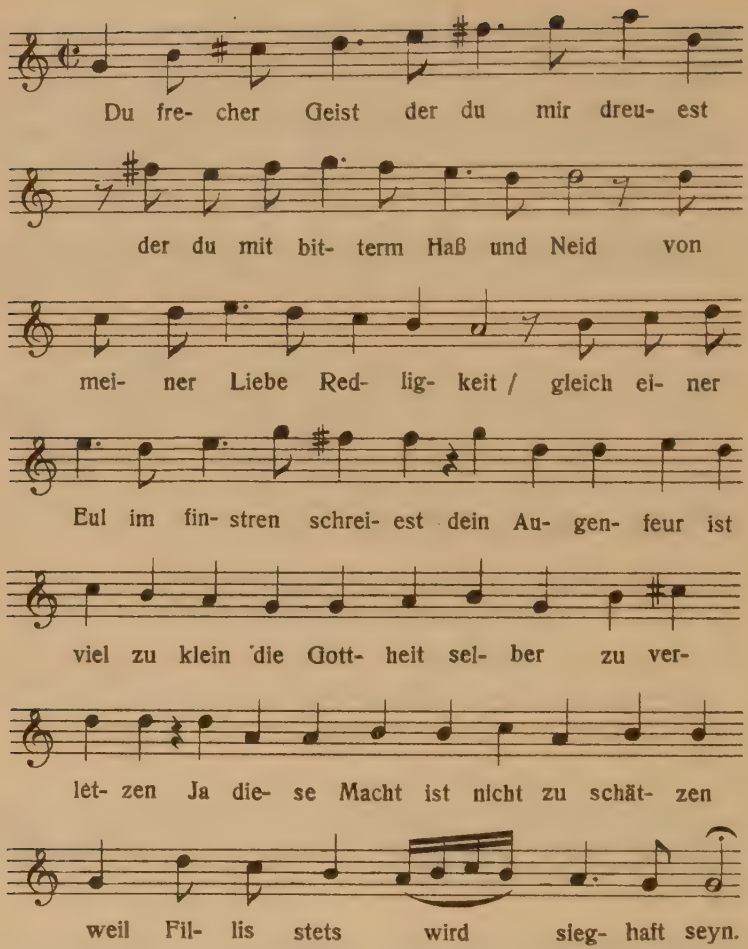
füllt die Musik bei den ersten zwei Versen zwei Takte, bei dem dritten 3, die durch folgende Dehnung zu Stande kommen. Beim ersten Mal heißt es:



und beim zweiten Mal:



Auftakte läßt er in der Melodie zuweilen unberücksichtigt. In No. 5 der „Florabella“ kommt der Auftakt nur im Mittelsatz zum Ausdruck:



Zusammenfassend dürfen wir sagen, daß Rists wenige Kompositionen uns durchaus nicht eine bestimmte Durchführung der von ihm aufgestellten und geforderten Grundsätze erkennen lassen. Dieser Umstand berechtigt wohl zu dem Schlusse, daß wir bei ihm eine bestimmte Vorstellung von den seinen Forderungen entsprechenden Eigenschaften der Melodien nicht voraussetzen dürfen; im Gegenteil scheint der Begriff der Volkstümlichkeit bei ihm ziemlich unklar und vage gewesen zu sein.

II.

Wichtiger als seine eigenen Kompositionsversuche sind seine bereits angedeuteten Bestrebungen, dem neuen Liede eine volkstümliche Richtung zu geben, für solche Kompositionen zu sorgen, die in erster Linie geeignet sind, als Hausmusik und als Volksmusik Verwendung zu finden. Rist konnte es umsomehr wagen, in der Liedentwicklung einen bestimmenden Einfluß dieser Art auf die Komponisten auszuüben, als er diesen zunächst durch seine eigenen Dichtungen geeignete Texte darbot. Dann aber war, als er zum ersten Mal Kompositionen dieser neuen Art bedurfte, sein Ansehen in ganz Deutschland schon so groß, daß nicht nur Dichter, sondern auch Musiker ihn ganz besonders hochschätzten; nicht zum wenigsten deshalb, weil er großes Interesse an ihren Arbeiten nahm und sie in jeder Weise zu fördern suchte, wogegen diese es sich dann, wenigstens zunächst, zur Ehre anrechneten, wenn sie von Rist aufgefordert wurden, seine Gedichte mit ihren Melodien zu beleben. Es liegt ja nahe, daß hier in erster Linie Hamburger Musiker in Frage kamen, da es ihnen leicht möglich war, mit Rist engeren Verkehr zu pflegen und dadurch seine Absichten genauer kennen zu lernen. Aber neben Hamburg versuchte Rist auch bald seinen Ideen in andern Teilen Deutschlands Anhänger zu gewinnen, doch, wie es scheint, mit nicht besonderem Erfolge. Deshalb hat er beim weitaus größten Teil seiner Lieder seine nachbarlichen Freunde, zu denen vor allem Lüneburger und Altonaer Musiker gehörten, in Anspruch genommen. Von den auswärtigen hatten sich bereits der Zittauer Andr. Hammerschmid und der Nürnberger S. Th. Staden im neuen Stil versucht; hätte es Rist vermocht, sie eifriger für seine Bestrebungen zu interessieren, so hätten Letztere wohl für das Lied von noch größerer Bedeutung werden können, als sie es in der Tat wurden. Dazu kam, daß, wie wir noch sehen werden, ihn gerade die besten unter seinen Hamburger Musikern, nämlich Schop

und Selle, späterhin im Stiche ließen. Die Bekanntschaft mit dem Wolfenbütteler Martin Colerus (Köhler) scheint Rist erst in seinen letzten Lebensjahren gemacht zu haben.

Sehen wir nun zu, aus welchen Zweigen des Musikbetriebes sich diese Ristschen Mitarbeiter zusammensetzten. Zunächst die Hamburger. Da ist in erster Linie Johann Schop zu nennen. Er trat um 1621 in Hamburgische Dienste und wird schon im selben Jahre als Direktor der Ratsmusik aufgeführt[1]). Sein Hauptinstrument war die Violine, und als Violinspieler genoß er einen ganz besonderen Ruf bei den Zeitgenossen. Rist selbst pflegte alle andern Geiger nach Schops Können zu beurteilen[1]). Ob Peter Meier auch Ratsmusikant in Hamburg war, wie Eitner annimmt, ist nicht erwiesen[1]); Moller nennt ihn a. a. O. I., 402 „musicus urbis patriae". Zu diesen weltlichen Musikanten kommen in Hamburg vier Kirchenmusiker, die Organisten Jacob Schultze (Praetorius), Heinrich Scheidemann, Jacob Kortkamp und der Kantor und Direktor chorus musici Thomas Selle, der wohl unter den genannten Musikern als Komponist der bedeutendste war. An die Hamburger schließen sich der benachbarte Altonaer Organist Heinrich Pape, Rists Schwager, dann die beiden Lüneburger Musiker, der Kantor Michael Jacobi und der Organist an St. Lamberti Christian Flor. Unter den drei auswärtigen sind wieder zwei Organisten: Andreas Hammerschmid-Zittau und der Nürenberger Organist Gottlieb, der Sohn von Johann Staden. Martin Coler wird von Rist auf dem Titel der „Passionsandachten" von 1664 Braunschweigischer Kapellmeister in Wolfenbüttel genannt. Unter diesen zwölf Mitarbeitern Rists zählen wir also allein sieben Organisten, während von den übrigen zwei Kantoren und die anderen drei Instrumentalisten waren. Es ist wichtig, diese Tatsache festzustellen aus dem Grunde, weil in jener Zeit die Organisten dem neuen Lied bei weitem freundlicher gegenüber stehen, als namentlich die Kantoren, die den ihnen

[1]) Näheres weiter unten.

eigenen Kompositionszweig, die kirchliche Chormusik, nicht durch das neue Lied verdrängt wissen wollten. Organisten waren es ja auch gewesen, die den neuen Liedstil in Deutschland einbürgerten, als Johann Staden, der Vater des eben genannten Nürnberger Musikers, Heinrich Albert und jene bereits genannten Mitarbeiter Rists. Thomas Selle dagegen nimmt als Kantor und sonst außerordentlich fleißiger Chorkomponist — seine Spezialität geradezu waren die beliebten „geistlichen Concerte" — mit seinen schon 1636 erschienenen „Monophonetica" eine Sonderstellung ein. Wie er sich später dem neuen Liede gegenüber stellt, wird noch zu berühren sein. Unter den übrigen Kantoren und Ratsmusikanten dagegen hatten einige im Vokalstil bisher nur größere oder kleinere Chorkompositionen veröffentlicht. Auch Schop und Meier scheinen mehr den geistlichen Konzerten zugetan gewesen zu sein als dem neuen Lied. Die übrigen Mitarbeiter Rists sind, soviel wir wissen, mit Vokalkompositionen sonst nicht hervorgetreten, nur drei von ihnen: Pape, Flor und Coler sind an Liedsammlungen anderer Dichter beteiligt.

Daß Rist seine Bestrebungen im neuen Lied gleich beim Erscheinen seiner ersten geistlichen Liedersammlung, den „Himlischen Liedern" von 1641/42[1]) deutlich kund gegeben hat, sahen wir bereits. Es wäre für unser Thema von Bedeutung, genaueres über Rists Ansichten, die, wie er selbst wiederholt sagt, er seinen Mitarbeitern gegenüber in regem mündlichen und schriftlichen Verkehr äußerte, aus noch vorhandenen Briefen kennen zu lernen. Doch wird man vergeblich nach solchen suchen, da Rists eigener Nachlaß infolge der wiederholten Brände und Plünderungen seines Pfarrhauses nicht auf uns gekommen zu sein scheint. Wir müssen uns deshalb darauf beschränken, uns von seinen Absichten und Bestrebungen und ihrem Erfolg aus den Mitteilungen ein Bild zu machen, die er uns in seinen ge-

[1]) Diese erste Ausgabe der „Himlischen Lieder" kennen weder Winterfeld noch Hansen; ihnen ist nur die von 1652 bekannt, die uns später noch beschäftigen wird.

druckten Werken hinterlassen hat. Und so enthalten denn auch die Vorreden seiner Liedersammlungen immerhin diesbezügliche Andeutungen genug, so daß wir imstande sind, uns ungefähr aus ihnen ein Bild seiner Bestrebungen zu machen, wozu wir in den Liedern selbst mannigfache Belege haben.

Wir erinnern uns, daß Rist in den „Himlischen Liedern" von 1641/42 die Absicht aussprach, in seinen Werken Liedmelodien zu bieten, die vermöge ihrer Einfachheit von jedermann gesungen und durch ihre Schlichtheit im Ausdruck zur Benutzung bei der häuslichen Andacht geeignet schienen. Rist weist damit dem geistlichen Sololied einen bestimmten Platz an: in erster Linie sollen seine Lieder zur häuslichen Erbauung bestimmt sein. Er gibt damit dem Sololied die Bedeutung, die schon 18 Jahre früher unter anderen Johann Staden in seiner „Hausmusik" dem Chorlied zugesprochen hatte, indem er nämlich in der Vorrede zum ersten Teil derselben 1623 sagt:

> „Als habe ich dieselbe neben Andern Geistlichen Texten / mit newen Melodeyn komponiert / und in öffentlichen Truck geben wollen / in guter Zuversicht / es werden fromme und andächtige Christen / diß mein wolmeynend Gemüt im besten vermerken / und ihnen solch eine geringe Arbeit nicht übel gefallen lassen / als darinnen nit auf große Kunst, sondern allein dahin gesehen / daß solche Gesänglein von einem jeden Haußvatter mit seinen Kindern / so sie nur der Music ein wenig erfahren / leichtlich gesungen und damit besonders die Ehre Gottes / wie sonsten / also auch hierinnen / möge befördert werden."

Im dritten Teil des Werkes, der 1628 erschien, betont Staden dies nochmals:

> „Damit nun hierinn der Eifer bey frommen und andächtigen Hertzen desto mehr zunehme, bey andern aber erweckt werde / als habe ich / nach dem geringen / mir verliehenen Talent / das meine auch darzu tun wollen / und bin demnach / über die außgegangene Kirchenmusik / zugleich auf eine Haußmusic bedacht gewesen / auff daß auch zu Hauß neben der Gottesfurcht die löbliche Kunst der Music in Geistlichen Gesängen möge geübet und fortgepflanzet werden".

Diese Auslassungen Stadens mögen wohl Rist zu seinen Bestrebungen im Sololied mit bestimmt haben. Es mag auffallen, daß Rist diesen klaren Ausdruck seiner Absicht

nicht gleich dem ersten Zehn der „Himlischen Lieder“ beigegeben hat, sondern erst einem der letzt erschienenen Zehn. Aber ein Blick auf den Stil der einzelnen Zehn wird uns darüber Aufschluß geben: wir gewahren nämlich in den beiden ersten Teilen hin und wieder imitatorische Satzweise zwischen Ober- und Unterstimme, die im zweiten Zehn sogar fast zur Regel wird. Obwohl wir gerade Stücke dieser Art für Schops beste Leistung halten möchten, so scheint er in ihnen nach Rists Meinung doch nicht das rechte getroffen zu haben. Rist sagt zwar von diesen Stücken in der Vorrede zum ersten Zehn, daß Schop

> „auff etliche dieser Lieder sehr schöne / und nach Gelegenheit der Wohrte trefflich wol schickende Melodeyn — wiewol nur auff der Eile — hat gesetzet / und doch also / daß dieselbe fast nach Art der heut zu Tage üblichen Concerten mit zweyen Stimmen / als einem Baß und Diskant / in eine Orgel / Regal / Clavicymbel / Laute und dero gleichen Instrumente zum Lobe Gottes und Auffmunterung des inwendigen Menschen mit hertzlicher Andacht können gesungen werden.“

Und weiter zum zweiten Zehn:

> „Ich hätte mich zwar etlicher alten / und in unsern evangelischen Kirchen gewöhnlicher Melodeyn / zu diesen meinen Gesängen ..... gebrauchen können: Aber nein / denn / dieweil mir das gute Glück meinen großen Freund / den in der edlen Music hocherfahrenen Herrn Johann Schop / so nahe an die Hand gesetzet / habe ich eine so gute Gelegenheit mit nichten versäumen wollen / wie ich demnach ohne große Mühe bey wolgemelten Herrn Schopen habe erhalten / daß er mir auff dieses Ander Zehn alle Melodeyn ungesäumet hat gesetzet und dadurch den himmlischen Triumph-Liedern ihr rechtes Leben gleichsam erstlich gegeben.“

Erst vom 3. Zehn ab gewahren wir einen ganz einfachen Stil, wie er Rist vorgeschwebt haben mag, von Imitation hier keine Spur mehr; und zu diesen Melodien äußert sich dann auch Rist in der oben bereits mitgeteilten Weise. Wie dienstwillig sich dabei Schop immer gezeigt hat, erwähnt Rist in der Vorrede zum fünften Zehn:

> „Du wirst Herrn Schop von Hertzen dancken / aldieweil dieser trefflicher Mann bey seinen so vielfältigen und täglichen Geschäften / ja auch mitten in dem / ihm von dem Allerhöhesten zugefügtem schweren Hauß-Creutze demnach nicht hat unter-

lassen / seinen Fleiß hierinn dergestalt anzuwenden / daß diese himlische Lieder so wol wegen augenscheinlicher Kunst / als auch ihrer sonderbaren Anmutigkeit wegen nunmehr erst recht leben."

Daß nun Rist mit diesen Melodien zunächst den gewünschten Erfolg gehabt hat, erfahren wir aus der Vorrede zu seinem nächsten geistlichen Liederwerk[1]), das 1648 zu Hamburg[2]) erschien unter dem Titel: „Der zu seinem Allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreutz gehefteter Christus Jesus".

Es heißt da in der Vorrede:

„Diese Melodien nun sind mit sonderem fleiße / so schlecht / als es nur immer müglich gewesen / von gedachtem meinem Freunde [H. Pape] gesetzet / damit ein jeder / der die gemeine Kirchenmusik nur ein weinig verstehet / diese Lieder bald könne singen lernen / Den ich es erfahren habe / daß etliche Melodeien meiner vorlängst getrukten Himlischen Lieder / auff diese Ahrt durch meinen hochgeliebten Herrn Johan Schopen zu der zeit gesetzet / nur auß dem Gehör / von Kinderen / die nicht einmahl lesen können / gahr bald sind gefasset und mit männigliches Verwunderung richtig und mit Lust daher gesungen worden".

Nebenbei mag erwähnt werden, daß, wie es scheint, auch Rist bei seinen Bestrebungen dem Vorwurf, derartige Lieder erforderten keine große Kunst, nicht entgangen ist. Denn er bemerkt schon hier und wiederholt es später nochmals:

„Ein Komponist kan seine Kunst anderswoh vieleicht besser anlegen und sehen lassen."

Pape scheint sich dann auch ganz und gar Rists Wünschen gefügt zu haben, denn diese 19 Melodien werden an Einfachheit des Stiles kaum von anderen Mitarbeitern Rists überboten.

---

[1]) Die weltlichen Liedersammlungen können im Rahmen dieser Betrachtungen übergangen werden, da sie zu dem jetzt behandelten Punkte nichts enthalten.

[2]) Auffallend ist es, daß diese Sammlung nicht in Lüneburg bei den Sternen erschien, wie sonst sämtliche geistliche Sammlungen mit Ausnahme der obige Sammlung z. T. enthaltenden „Passionsandachten".

Die im Jahre 1651 zu Lüneburg erschienene Sammlung: „Neuer himlischer Lieder sonderbahres Buch[1])“ bietet nun besonderes Interesse, und zwar in doppelter Beziehung; einmal, weil der Kreis der Ristschen Mitarbeiter bedeutend erweitert wird und zwar, was besonders wichtig ist, auch in geographischer Hinsicht. Wir kannten bisher nur zwei, den Ratsmusikannten J. Schop und den Altonaer Organisten und Schwager Rists Heinrich Pape. Der letztere ist auch an dieser neuen Sammlung wieder beteiligt, während Rist von Schop sagt:

„Meinen lieben Herrn und großen Freund Herren Johann Schopen habe Ich auff diesesmahl nicht wollen bemühen.“

Von Musikern aus Rists näherer Umgebung gesellen sich ihm in dieser Sammlung als Mitarbeiter bei die beiden Hamburger Organisten Jacob Schultze und Heinrich Scheidemann, ferner Peter Meier — der übrigens im Vorwort nicht erwähnt wird — und die „Holsteinische Sing- und Orgelmeister M. Jacobi und Jac. Kortkamp“. Dazu kommen aber die beiden bedeutenden auswärtigen Musiker: der Zittauer Andr. Hammerschmid und der Nürnberger Sigmund Theophil Staden, dessen Arbeiten zu den besten des ganzen Kreises gehören. Allerdings ist dies das erste und leider auch einzige Mal, daß Staden sich an Rist anschloß; Hammerschmid dagegen wird uns später noch einmal als Mitarbeiter Rists begegnen. Rist rühmt die Bereitwilligkeit, mit der sie alle seiner Aufforderung nachgekommen seien:

„Es haben diese Redliche und führnehme Leute / unangesehen Sie sonst mit vielen Geschäfften überhäufet / etliche auch — als sonderlich Herr Stade und Herr Hammerschmid weit abgelegen — sich in schleunigster Verfärtigung der Melodeien über die mahßen wilfärtig erwiesen / mahsen auch solches Ihre gahr höffliche Schreiben / worin Sie sich zu derogleichen Diensten auf das allerfreundlichste noch ferner erbiehten[2]) / genugsahm an den Tag geben / und solte Ich billich dieser großen Künstler angewendeten Fleiß / Erfahrenheit und Treue für aller Welt höchlich rühmen / halte es aber für gantz unnöthig / zumahlen ihre herrliche Werke und Musicalische Stükke / welche schon längst in vieler Kunstliebenden Händen /

[1]) Im folgenden zitiert: „N. h. L. s. B.“

[2]) Bei Allen ist das allem Anscheine nach nicht der Fall gewesen.

und negst solchen auch diese / sowol und sonderlich / beides anderer Hochverständiger / als auch nach meinem Kopfe getroffen Melodeien / Ihre fürtreffliche Kunst und Wissenschaft sattsahm erweisen."

Ein zweites aber in dieser Sammlung ist bemerkenswert und für den Erfolg von Rists Absichten ebenso interessant wie auch auffällig. Wir hörten, daß es ihm bei der Herausgabe der „Himlischen Lieder" hauptsächlich darum zu tun war, dem Volke für seinen Hausbedarf einfache und leicht einprägbare Melodien zu bieten, ohne dabei auf die alten und im Volke bereits zur Genüge bekannten Choralmelodien angewiesen zu sein. Wir erfuhren im „Gekreuzigten Jesus", daß Rist mit den Melodien zu den „Himlischen Liedern" tatsächlich den gewünschten Erfolg gehabt hat (vergl. S. 62). Dort lobt er dann nochmals ausdrücklich die Melodien von H. Pape zu der neuen Sammlung besonders wegen ihrer Einfachheit, und nun lesen wir auf einmal in dieser Vorrede zu dem „N. h. L. s. B.":

„Dises nun / Hertzvielgeliebter Leser / kanst und wirst du in disen zur Ehre Gottes und Befoderung deiner Seelen ewigen Heils und Seeligkeit / von Mir gesetzeten Himmlischen Liederen klährlich finden / welche du auff bekante / und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche Melodeien leichtlich singen / dich auch da benebenst — im falle du sonst der edlen Singekunst bist erfahren — der neuen von unterschiedlichen vortrefflichen Künstlern oder Komponisten — derer gleichen in Teutschland vielleicht wenig mehr zu finden — wol gesetzten Weisen kanst bedienen."

Noch deutlicher äußert sich Rist hierüber in der im gleichen Jahre erschienenen, in dieser Sammlung bereits angekündigten „Sabbathischen Seelenlust". Dort sagt er geradezu, er denke sich den Gebrauch der Lieder zur häuslichen Erbauung, wobei alle nach bekannten Melodien gesungen werden könnten.

„Damit aber auch die Liebhaber der edlen Singekunst nicht zu klagen haben / so sind hieselbst auch gantz Neue von meinem Liebwehrten Freunde / Herren Thoma Sellio der wohlbestalten Musik bei der hochlöblichen Stadt Hamburg verordentem Führer und Regierer fleißig / beweglich und künstlich gesetzete Melodeien zu finden / welche von einem jedweden Gesangsmeister

und anderen dieser Kunst zugethanen auff Orgeln / Regaln / Lauten / Geigen und dergleichen Musikalischen Instrumenten nützlich und anmuhtig können gespielet und mit lebendigen Stimmen dazu gesungen werden."

Es zeigen diese und die vorher angeführte Stelle aufs deutlichste, daß Rist von seinem Plane mit den neuen Dichtungen dem Volke auch neue Melodien zu bieten, schon verhältnismäßig bald Abstand genommen hat. Es ist das sehr auffällig zumal man annehmen durfte, Rist sei nach den oben angeführten Äußerungen mit dem Erfolg seiner Absichten durchaus zufrieden gewesen. Den Grund hierfür gibt nun Rist in der Zuschrift des „N. h. L. s. B." wie folgt an:

„ . . . . . als bin ich von vielen vornehmen und hohen Standes Personen / wie auch von berühmten Theologen / wol verdienten Predigern / und andern Gott und sein Wohrt liebenden Christen / zum öftern ermahnet / daß ich dergleichen Arbeit mehr auf mich nehmen und noch andere neue Geistliche Lieder / wodurch die Betrübte getröstet . . . . . und sonst jedermänniglich erbauet werden / zu Papier setzen / und auf eine solche Ahrt möchte verfertigen / daß dieselben so wol von einfältigen und ungelehrten Layen / auf die in unseren Evangelische Kirchen gebräuchliche Weisen / als hochverständigen und in der Singekunst erfahrenen Leuten auf fremde / wol gesetzte Melodeien täglich können gesungen / und zum nützlichen Gebrauch wohl und fleißig angewendet werden."

Man könnte denken, Rist habe unter solchen Umständen nun auch auf besondere Einfachheit des Stiles in den „gantz neuen Melodien" verzichtet und hierin seinen Mitarbeitern freie Hand gelassen. Das ist aber keineswegs der Fall, vielmehr betont er nach wie vor, es seien ihm auf sein besonderes Bitten einfache Melodien von den Komponisten geliefert worden. Und so sind auch die Melodien der späteren Sammlungen durchaus nicht kunstvoller als der bisherigen, im Gegenteil, Melodien von dem Wert der Schopschen und Stadenschen sind in späteren Sammlungen nicht mehr zu finden: sie werden vielmehr immer unbedeutender. Es will scheinen, als ob Rist, obwohl er durch die Verweisung auf bekannte Melodien ein Zugeständnis machte und von nun an die neuen Melodien in erster Linie für Musikverständige bestimmte, noch immer daran glaubte, auch den Melodien

seiner Liedersammlungen in weiteren Kreisen Eingang verschaffen zu können; doch haben wir diesbezügliche Äußerungen von ihm nicht nachweisen können. Dabei machen wir nun die interessante Wahrnehmung, daß die Melodien der „Himlischen Lieder" zu jenen gerechnet werden, was uns wieder von neuem beweist, daß sie Rists Erwartungen ganz und gar entsprochen haben. Auch bei ihnen in einer späteren Auflage Verweise auf bekannte Kirchenlieder hinzuzufügen, hat er abgelehnt u. a. aus dem Grunde, weil jene Melodien nunmehr in ganz Deutschland allbekannt seien, worüber später noch zu sprechen sein wird.

Wie wir sogleich in der schon erwähnten „Sabbathischen Seelenlust", als deren Mitarbeiter wir Thomas Selle zum ersten Mal begegnen, hören werden, hat es Rist auch nicht an Gegnern dieses neuen Verfahrens gefehlt. Sie machen ihm den Einwand, daß bei diesen Verweisen die Anwendung neuer Reimarten in der Dichtung ausgeschlossen sei. Dagegen aber meint Rist:

> „Daß mir erstlich habe gebühren wollen, den größesten Haufen zu beachten und es ja viel erbaulicher sei / wenn diese Lider von vielen / und nicht nur von etlichen können gesungen werden."

Auch daraus geht wieder hervor, daß es Rist immer wieder darauf ankam, den breiten Massen zu dienen. Daß er mit dem neuen Verfahren ausdrücklichen Wünschen aus seinem Leserkreise folgt, bestätigt er nochmals in der 1654 erschienenen „Hausmusik":

> „Die Melodien unserer Gesänge betreffend / so können diese Lieder fast alle — gahr weinige ausgenommen — auff bekante / und in reinen Evangelischen Kirchen übliche / feine Melodien gespilet und gesungen werden / womit Ich abermahl denjenigen / welche der Singekunst unerfahren sind / gerne habe dienen wollen."

Er sagt dann weiter:

> „Demnach aber nicht allein Ich / für Meine Person / Jederzeit ein großer Liebhaber der edlen Singekunst bin gewesen / sondern Mir auch wol bewust / daß vilen / Meine / vor diesem herausgegebene Poetische Sachen / auch guhtenteils wegen der beigefügten anmuhtigen Melodien gahr annehmlich sind vorkommen; So habe Ich Meinen Alten / hochwehrten / sehr lieben Freund / den fürtrefflichen und weit gerühmten Musicum Herrn

Johann Schop abermahlen dahin vermocht / daß er die Mühe auff sich genommen / und Mir diese Lieder mit solchen Weisen als es Ihre Beschaffenheit erfodert / hat ausgezieret / Gestalt Er den derer bei fünfftzig gesetzet / hätte auch einem jedweden der übrigen selber / Seine eigene Melodie gantz gern gegeben / wenn Ich nicht aus sonderbahren Ursachen mit diesem Werke hätte eilen müssen. Dieweil Ich aber diesen lieben Mann / als Meinen großen Freund / der auch nunmehr bereits ziemlich viele Jahre hat erreichet / in mittelst gleichwol täglich Seine vielfältige schwehre Geschäffte für Sich findet / auch sonsten andere herrliche Musikalische Sachen unter Händen hat / über die Gebühr nicht habe beschwehren / noch mit allzu großer Eilfärtigkeit belegen mügen; So habe Ich die übrige zwei und zwantzig Lieder / Meinem auch wehrten und an Sohnes Statt geliebtem Freunde / Herren Michael Jacobi / bei der hochlöblichen Statt Lüneburg wol verordneten Cantori / als einem jungen / frischen / angehenden Musico in die Hände gegeben / welcher dieselbe gantz freudig annehmend des weit berühmten Herren Schopens / als eines Vatters recht geschaffener Musicorum / löblichen Fußstapffen nachgefolget / und gahr feine Melodien auff die übrige gesetzet / also / daß Sie beiderseits Mich; verhoffentlich auch andere Musicverständige sonderlich wol und satsahm haben vergnüget / Indeme Sie die Weisen dieser Gesänge / nit gleichsam üppig springend und — sozusagen — weltlich / oder nach der eitlen Täntzer Ahrt Sondern fein andächtig / leicht / beweglich und anmuhtig gemachet wodurch Sie denn ein nit geringes Lob bei allen Kunstliebenden erworben."

Es ist hier am Platze, einmal auf das Verhältnis zwischen Rist und Schop einzugehen und zuzusehen, wie es sich im Verlauf ihrer gemeinsamen Arbeit gestaltete. Wie wir hörten, war Schop der erste, den Rist für seine Liedarbeiten gewann, und zunächst scheint Schop ihn auch willig unterstützt zu haben. Wir sahen, daß er alle fünf Zehn der „Himlischen Lieder" mit seinen Melodien ausstattete; daneben finden wir ihn im gleichen Jahre bei einer anderen weltlichen Liedersammlung Rists beteiligt, wobei es in diesem Falle unwesentlich ist, festzustellen, ob diese Sammlung auf Rists eigenes oder seiner Freunde Betreiben zum Druck gelangte. Aber schon in dem 1651 erschienenen „N. h. L. s. B." sagt Rist, als er die Kunst seiner Hamburger Mitarbeiter in Worten der höchsten Bewunderung preist, in einer etwas verlegenen Klammer kurz:

„Meinen sehr lieben Herrn und großen Freund Herrn Johann Schopen / habe Ich auf diesesmahl nicht wollen bemühen."

Das scheint unsere früher ausgesprochene Vermutung zu bestätigen, daß sich Schop Rists Absichten nicht so ohne weiteres angepaßt zu haben scheint. Rist schätzte ihn deshalb nach wie vor als seinen „sehr lieben Freund" und „großen Künstler", aber — er „bemüht ihn" diesmal nicht. Die Freundschaft zwischen Rist und Schop scheint dann etwas einseitig geworden zu sein. Rist ehrt Schop bei der Neuausgabe seiner „Himlischen Lieder" sogar dadurch, daß er auf dem Titel neben sein eigenes Bildnis, das er selten vergißt, auch dasjenige Schops setzt, eine Auszeichnung, die er keinem andern seiner Mitarbeiter hat zu teil werden lassen. 1654 erscheint auch Schop nochmals als Komponist eines Teiles der Melodien in der „Haußmusik"; aber nur einen Teil der Melodien, allerdings den weitaus größeren, hat Schop geliefert; und warum nicht alle? weil Rist wie wir eben hörten, mit der Herausgabe hat eilen müssen und solche Eilfertigkeit von Schop nicht hat fordern wollen[1]). Man sollte nun denken, Schop würde in einer der späteren Sammlungen Gelegenheit genommen haben, seine Dienstwilligkeit Rist gegenüber durch Komposition der erforderlichen Melodien zu zeigen. Aber im Gegenteil: Schop scheidet mit der „Haußmusik" als Rists Mitarbeiter vollkommen aus. Das scheint doch darauf hinzudeuten, daß es bei dieser Gelegenheit zwischen beiden wenn auch nicht zu einem offenen Zwist, so doch jedenfalls zu Meinungsverschiedenheiten über ihre Stellung zum neuen Liede gekommen ist. Und zwar scheint diese Uneinigkeit während Schops Arbeit an der „Haußmusik" eingetreten zu sein, denn sie ist die einzige unter den geistlichen Liedersammlungen, in dem nicht ein Komponist die Melodien zur ganzen Sammlung geliefert hat. Allerdings sind an dem „N. h. L. s. B." mehrere Komponisten beteiligt, doch so, daß jeder ein bestimmtes Zehn für sich nahm; in

[1]) Für die Richtigkeit dieser Angabe spricht allerdings das Fehlen jeglicher Ehrengedichte, was sonst in keiner geistlichen Sammlung vorkommt.

einem finden wir auch mehrere Komponisten vereinigt. Aber in der „Haußmusik“ sieht man ganz deutlich, daß Jacobi die von Schop nicht mehr gelieferten Melodien komponiert hat. Die wieder mehr im Stile jener „Triumphlieder der himmlischen Lieder“ gehaltenen Kompositionen Schops, die allerdings die früheren an Bedeutung nicht erreichen, mögen von neuem Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten gegeben haben. Daß Rist diesen kunstvolleren Stil für seine Zwecke nicht als das richtige ansehen konnte, ist leicht begreiflich und — worauf wir später kommen — deshalb gehören jene Stücke auch nicht zu denen, auf die Rist in späteren Sammlungen verweisen konnte. Daß Schop andererseits nicht geneigt war, nur Rist zu Gefallen den ihm von seinen Vokalkompositionen her vertrauten Stil aufzugeben, wird man Schop, der, wie Rist ja sagt, nun bereits ziemlich viele Jahre erreicht hatte, auch nicht verdenken können. Um so anerkennenswerter ist es für Rists Eifer, mit dem er seine Idee in die Praxis umzusetzen bestrebt war, daß er sich nicht durch einen ihm persönlich nahestehenden Freund und jedenfalls einflußreichen Musiker in seinen Bestrebungen irre machen ließ. Daß es von nun an aber mit der alten Freundschaft zwischen Rist und Schop zu Ende gewesen sein wird, geht auch daraus hervor, daß Rist von Schop von jetzt an nur noch als einem bedeutenden Musiker, namentlich Violinisten, aber nie mehr als von einem persönlich nahestehenden Freunde spricht. Auch daß wir Schop später nicht unter den Mitgliedern des „Elbschwanenorden“ finden, bestärkt unsere Vermutung.

Dafür gesellt sich nun Rist ein neuer Mitarbeiter zu, der Lüneburger Cantor Michael Jacobi[1]), Rists „auch wehrter und an Sohnes Statt geliebter Freund“. Ihn scheint Rist in höherem Maße für seine Ideen gewonnen zu haben als Schop. Wir werden ihm noch wiederholt begegnen und seine Bereitwilligkeit von Rist rühmen hören. Im nächsten Werke, den „Festandachten“ von 1655, begegnen wir wieder

---

[1]) Von ihm schon einige Melodien in dem „N. h. L. s. B.“.

Thomas Selle. Wir bemerken auch hier zunächst wieder den Unterschied zwischen Laien und Musikverständigen.

„Deshalb wird man", wie Rist sagt, „allhier zweierlei [Weisen oder Melodien] finden / Alte und Neue: Die Alte sind in unseren Evangelischen Kirchen von vielen Jahren hero üblich und bis auf gegenwärtige Stunde in täglichem Gebrauche: Dise nun / dienen sowohl den Jenigen / welche der Singekunst unerfahren sind / als denen / welche die Musik aus Ihrem Grunde verstehen. Die Neuen gehören eigentlich für die Gelehrte und Musikverständige / und dise hat der fürtrefliche und berühmte Musikus / Herr Thomas Sellius / des Musikalischen Chores / der sämtlichen Kirchen in der weltbekanten Statt Hamburg / Führer und Regierer / Mein / fast bei die 24. Jahren hero / alter und bekannter Freund / dermahßen wol / anmuhtig künstlich und geschiklich gesetzet / daß Sie den Jenigen / welche die Kunst recht verstehen ein sonderbahres / angenehmes Vergnügen geben und ertheilen werden."

Rist betont dann nochmals, daß er bei aller Einfachheit der Melodien doch großen Wert darauf lege, daß sie dem Texte gemäß komponiert seien. Er hebt bei Selles Melodien hervor, daß sie „Geschiklich" verfasset seien,

„wodurch Ich eigentlich dises wil verstanden haben: Das wol gedachter Musicus mit den Sangweisen / Sich sehr wol und gahr vernünftig nach dem Text und Wohrten hat gerichtet und geschikket / also / daß Er das *τὸ πρέπον*, wie es die Griechen nennen / oder die rechte Ahrt und Weise wol beachtet / welches man leicht kan merken / wenn man nur den Unterschied der Texte / und die darauf gesetzete Melodien etwas fleißiger und genauer betrachtet. Als zum Exempel: Man nehme Ein Kahr-Freitages-Andacht / lasse dieselbe auf Einem Instrumente / Es sei Eine Orgel / Laute / Theorbe / Pandor oder dergleichen Einem spielen / und den Text fein beweglich dazu singen / was gilts / ob Sie nicht manchem viele Seufftzer aus dem Hertzen / ja wol gahr bittere Trähnen aus den Augen sollen treiben und lokken? Diesem zugegen laß Dir Ein Osterliedlein mit Seiner neuen fröhlichen Melodie singen und spielen: / Was gilt es / ob du nicht gleichsam im Geist entzücket / wirst jauchtzen / hüpfen / springen und von gantzer Seele dich erfreuen."

Rist nimmt dabei wiederum Anlaß, die wunderlichen Wirkungen der göttlichen Musik in überschwenglichster Weise zu preisen.

Aber eine Mitteilung Rists ist hier noch besonders erwähnenswert, er sagt:

„das viel besagter Herr Sellius Sich gantz günstig hat erbohten / daß Er zu dem Baß und Diskant / oder der Grund- oder Oberstimme / auch die andere Mittelstimmen mit dem ehesten gahr gerne wil setzen / damit dise Festandachten um so viel füglicher und anmuhtiger in den Kirchen und Gottes-Häusern / auch sonst in den Schulen und anderswo / mit so vielen Stimmen oder Instrumenten zum Lobe Gottes gebrauchet / und zur Erwekkung Einer hertzlichen / wahren und recht Christlichen Andacht / könten musiciret / gespielet und gesungen werden / weiß gewißlich / daß dises gahr viele mit höhestem Dank werden annehmen / und es ihnen manchen liben Tag in Kirchen / Schulen und Häuseren wol wissen zu nütze zu machen."

Diese Mitteilung Rists ist wichtig: Selle, der, wie erwähnt, mit seinen „Monophoneticis" 1636 als einer der frühesten Vertreter im Sololied hervortrat und dadurch in seiner Stellung als Kantor eine Ausnahme bildete, hat jetzt zwar auch wieder Sologesänge geliefert, aber er erbietet sich, die Mittelstimmen nachzuliefern und zeigt damit, daß er jetzt entweder wieder mehr der Chor- als der Solokomposition im Liede zugetan ist oder sich neutral stellen will.

Rist selbst gedenkt jedoch von seinen eignen Liedern in seiner Kirche keinerlei Gebrauch zu machen, um nicht, wie er vorgibt, in den Ruf zu kommen, er wolle mit seinen neuen Liedern die alten verdrängen[1]):

„Ich doch gleichwol in Meiner eigenen Kirche / von der Gemeine hieselbst derer keines lasse singen / ausgenommen den Beschluß Eines Weihenacht und neuen Jahr Gesanges / welche / nachdeme Sie die Kinder erstlich in der Schule gelernet / die Gemeine an besagten heiligen Festtagen / in deme das Volk aus der Kirche zu gehen beginnet / bisweilen lässet erklingen: Auff der Orgel aber / werden Sie zu Zeiten von dem Organisten und anderen Musikanten wol andächtig gespilet und gesungen / Jedoch lasse ich den weltberühmten Herrn Hammerschmid und andere fürtrefliche Singer und Dichter manches Mahl hierin den Vorzug haben und behalten."

Bemerkenswert für den Mißerfolg seiner Bestrebungen ist hier sein eigenes Zugeständnis, er lasse keines der neuen Lieder singen, wenn es die Kinder nicht zuvor in der Schule gelernt hätten. Und früher rühmt er doch, daß

[1]) Man vergleiche damit Rists Äußerung über die Veranlassung zur Herausgabe solcher Lieder oben Seite 21.

Schops Melodien sogleich von Jung und Alt, ja sogar von Frauenzimmern gesungen und behalten worden seien. Aus dem vorhin Erwähnten geht hervor, daß Rists Arbeiten anderswo auch liturgischen Zwecken dienten.

Rist kündigt in den „Festandachten" das baldige Erscheinen der „Katechismusandachten" an. Diese kamen denn auch im folgenden Jahre 1656 zu Lüneburg an die Öffentlichkeit.

Hatte sich Rist im vorhergehenden Werke die Aufgabe gestellt, durch Lieder in Anlehnung an die Evangelien dem Mangel an Festtagsliedern abzuhelfen, so lagen seinen jetzigen Gesängen die Hauptstücke des Katechismus zu Grunde, denen er noch zwölf Lieder über die christliche Haustafel beifügt.

Noch einmal begegnen wir hier einem auswärtigen uns bereits bekannten Musiker in Andreas Hammerschmid:

„Danke auch nebenst Mir Christlicher / und der Edlen Singekunst viel ergebener Leser / dem fürtreflichstem und nunmehr in aller Welt wolbekannten Musico / dem hochbegabtem Herrn Hammerschmid / welcher / nachdem er mit Seinen / Hertz-Mark und Bluht durchdringenden Liederen / Mich wol tausendmahl / sonderlich in den allerschwehresten / Geistlichen Anfechtungen hiebevor hat erquikket und erfreuet / auch diese Katechismus Arbeit / mit recht süßen und gantz wolgesetzeten Melodien hat wollen auszieren / durch welche rühmliche Bemühung sein zwahr vorhin hochbelobter Name / noch ferner wird gepriesen so / das dises unsers Teutschen Orpheus / des Kunstreichesten H. Hammerschmids in Ewigkeit nicht wird vergessen werden."

Für die Haustafel hat er wiederum M. Jacobi gewonnen:

„Wie nun Herr Hammerschmid Meine Katechismus Andachten prächtigst hat ausgeschmükket; Also hat auch Mein großer Freund / der Lüneburger Amphion / H. Michael Jacobi Meine Lieder über die Christliche Haustafel mit recht anmuhtig gesetzeten / und gahr liblich klingenden Weisen zugerüstet / wodurch Er Seines schon weit bekanten Namens würdigen Ruhm abermahl hat verewiget."

Mit den „Katechismusandachten" ist auch Hammerschmids Arbeit im Dienste Rists erledigt.

In den 1658 erscheinenden „Seelengesprächen" I begegnen wir wieder einem Hamburger Organisten, den wir

bisher nur aus Beiträgen zu dem „N. h. L. s. B." kannten: Heinrich Scheidemann. Er hat alle 24 Melodien zu diesem Werk geliefert und Rist sagt davon:

„Du hast aber / freundlicher liber Leser / für diese / so herrlich gesetzete Melodien / oder Sangweisen nebenst mir dem hocherleuchteten und fürtreflichen Musico / Herrn Henrico Scheidemann größlich zu danken / welcher Weltberühmter und hochverdienter Mann / mir in Aufsetzung besagter Melodien / gahr gern zu willen sein / und ohne einige Verweigerung hat wollen dienen[1])."

Sollte diese letzte Wendung vielleicht bedeuten, daß Rist bei seinen früheren Mitarbeitern nicht mehr so bereitwillig wie anfangs Gehör gefunden hat? Daß wir in seinen letzten Liedersammlungen nur noch uns unbekannten Musikern begegnen, scheint diese Vermutung zu bestätigen.

Doch vorher finden wir noch einmal einen uns bereits bekannten Musiker, nämlich Jacobi. Er hat die Melodien zu der 1659 erschienenen „Kreutz- Trost- Lob- und Dankschuhle" geliefert und Rist äußert sich sowohl über den Komponisten als auch seine Melodien in der ausführlichsten Weise:

„Zum Beschluß / muß ich mit meinen lieben Kreutzgenossen / auch sonst mit anderen Kunstliebenden Hertzen ein weinig reden von unser Music / oder von den Melodien / welche auff gegenwärtige Kreutz- Trost- und Danklieder sind gesetzet. Dise schöne / zum theil aber auch müheselige Arbeit / hat nun auff sich genommen / mein sonders vertrauter / sehr wehrter Freund / Herr Michael Jacobi / fürtreflicher Musicus und wolbestellter Director Chori Musici bei der hochlöbl. Statt Lüneburg. Diser mein alter Freund / gleich wie er mir und vielen anderen schon hiebevor mit seiner Kunst hat gedienet / und manche schöne Sangweisen zu Papir gebracht; Also hat er auch endlich dieses gantze Werk der Kreutzschule für sich nehmen und ein jetwedes Lied derselben / mit einer absonderlichen Melodie auszieren wollen. Er hat es aber mit dieser Arbeit nicht nur nach meinem, sondern nach vieler Kunstverständigen Sinn und Meinung gahr recht und wol getroffen / indeme er / die traurige Klaglieder mit einem langsahmen / die kräfftige Trostlieder mit einem etwas geschwinderem und die freudige Danklieder mit einem frischen Tact hat gesetzet / daß sie solchem nach / in allen Ahrten sehr beweglich

[1]) Über Scheidemanns Bedeutung als Organist vgl. S. 129 f., auch Seite 168.

kommen also / daß die Klaglieder die Trähnen auftreiben / die Trostlieder das bekümmerte Hertz wunderbarlich stärken und die Lob- und Danklieder die erquikkte Seele mit einer sonderbahren / ja recht himmlischen und göttlichen Freude erfüllen ....."

Im Folgenden betont dann Rist wieder, wie schon so oft, daß auch Jacobi seinem Wunsche nachgegeben und ganz einfache Melodien komponiert habe:

„Es hette zwahr vor wolerwähnter Herrn Jacobi — als ein sonder erfahrener Musicus / der seine Kunst nicht nur in Teutschland / sondern auch in Italien und anderswoh / schon von vielen Jahren her grundrichtig erlernet / wie er denn auch / biß auff dise gegenwärtige Stunde / mit den berühmtesten Musicis / so hinn und wieder gefunden werden / große Vertrauligkeit und Correspondentz unterhält — mir gahr leicht nach welscher Ahrt / sehr Kunstreiche / bundt und fremd klingende Melodien auff meine Lieder können machen / denn ich nur allzu wol weiß / daß ihm solches so weinig mühe / als es mir eine Kunst ist / etliche Verse hinzuschreiben; Allein / er hat viel lieber meinem inständigen begehren folge leisten / als mit bundgesetzten Sangweisen / bei dieser Gelegenheit sich herfür thun wollen. Künstliche und schwehre Melodien / hat er vor diesem manches mahl zu Papir gebracht / kann sich wohl auch alle Tage damit sehen lassen. Mit dieser gegenwärtigen Ahrt aber / ist mir / und vielen tausend andächtigen Seelen zum allermeisten gedienet / dahero ich nicht zweifle / daß alle Musiklibende Kreutzbrüder / auch wol gedachtem Herrn Jacobi für solche treu gemeinte Arbeit hertzlich danken werden."

Wir kommen nunmehr zu Rists letzten geistlichen Liederwerken, zunächst dem „Neuen Musikalischen Seelenparadies" in zwei Teilen nach Sprüchen des alten und neuen Testaments in den Jahren 1660 und 1662 erschienen. Auf die Anlage dieses Werkes wurde schon früher hingewiesen.

Mit diesen haben denn auch die Ristschen Sammlungen das Höchstmaß an Ausdehnung erreicht. Und es ist Rist auch gelungen, einen Mitarbeiter zu finden, der die wenig dankbare Aufgabe übernahm, alle 164 Melodien zu liefern; es war dies der Lüneburger Organist an St. Lamberti Christian Flor, den wir dadurch als fruchtbarsten Mitarbeiter Rists kennen lernen[1]). Rist nimmt in der Vorrede zum

[1]) Winterfeld irrt, wenn er a. a. O. II 407 meint, Flor habe Rist auch zu weltlichen Texten Melodien geliefert.

ersten Teil des „Seelenparadies“ Gelegenheit, die Poeten zu ermahnen, ihre Kunst in den Dienst Gottes zu stellen und sich die Pflege des geistlichen Liedes besonders angelegen sein zu lassen. Dabei sollen ihnen die Musiker mit ihrer Kunst zur Seite stehen:

„Ihr aber / ihr fürtrefliche Musici / ihr berühmte Cantores und Kunstsinger / ihr hochgepriesene Meister auff Orgeln / Pfeiffen / Seiten und mancherlei liblichen Instrumenten / ihr seid die eigentliche Brüder / rechtgeschaffener Poeten / durch euch leben unsere Lieder und Gesänge / ihr verschaffet durch eure süsklingende Melodien / das die Gott libende Seelen gleichsahm aus sich selbst entzükket / und durch eine hertzrührende Andacht / hinauf / in das himmlische Paradies werden gerükket.“

Er faßt dann seinen Dank an alle seine Mitarbeiter in die Worte zusammen:

„Inmittels mus Ich frei heraus bekennen / das unter tausendterlei Elend und Trübseligkeiten / welche mich die Zeit meines Lebens betroffen / Ich gleichwol dises Glük gehabt / das die fürnehmste / und kunsterfahrenste Musici in Teutschland Mir in Aufsetzung viler hundert auserlesener Melodien / gern zu willen gewesen / ja / dieweil sie eine gahr große und sonderbahre Lust / zu den beiden unvergleichlichen Wissenschaften / der Dicht- und Singekunst jederzeit getragen / so haben sie oft aus eignem Triebe / mir mit ihrer Kunst zu dienen / sich Günst- und freundlichst erbohten. Dahero sind meine Geistliche Lieder / mit den anmuhtigsten Melodien oder Sangweisen / von unterschiedlichen / hocherfahrenen Meistern der edlen Singekunst / als dem Herren Schopen / Praetorio / Scheidemann / Sellio / Staden / Hammerschmid / Kindermann[1]) / Jacobi und anderen mehr ausgezieret und beseelet worden / welcher weitberühmten Männer und sinnreichen Componisten / so nütz- als libliche / und nunmehr unsterbliche Arbeit / von allen Kunstverständigen / billich gahr hoch wird gehalten und ihren Verdienste nach herlich gepriesen.“

Über die Melodien zu der jetzt vorliegenden Sammlung sagt er dann:

„Betreffend endlich die Melodien / womit alle die Lieder / welche in gegenwärtigem meinem Seelenparadies befindlich aus-

[1]) Wohl ein Irrtum von Rist; der Name ist mir nicht begegnet. Seifferts Annahme, daß auch der Hamburger Lautenist Jeremias Erbe, der zwar Mitglied des „Elbschwanenordens“ war, und auch wohl mit Rist in Verkehr stand — er ist der in den Monatsgesprächen genannte Phöbisander — Rists Mitarbeiter war, ist nicht begründet. Vgl. Sammelbände der I. M. G. II S. 103.

gezieret zu sehen / so sind diselbe von dem fürtreflichen und kunsterfahrenem Musico / Christian Flor / berühmtem und wolbesteltem Organisten / bei der löblichen Statt Lüneburg / willig gesetzet. Wahs nun für Fleiß und Kunst an diselben gewendet / davon wil Ich meine Gedanken alhi nicht eröfnen / sondern rechtschaffene / verständige Musicos darüber urtheilen lassen. Soviel ist mir gleichwol die Singekunst ohne Ruhm zu melden bekannt / das ich aus Anhörung besagter Melodien / wie dieselbe gespielet und gesungen worden / etlicher mahßen verstanden / das sie eine gahr besondere Ahrt und mehr Kunst in sich haben / als mancher / auch wol unter denjenigen / so der Musik hoch erfahren[1]) glauben / oder gedenken solte. Dannenhero Ich auch nicht zweifle / das wol besagter unser Herr Flor / mit dieser schönen und nützlichen Arbeit / bei allen Kunstverständigen / einen sonderbahren hohen Ruhm erjagen / und eine / nicht gemeine Ehre davon bringen werde / welches / das es ihm überflüssig wieder fahren / und er noch ferner bei langem / gesunden Leben / auch aller Leibes und der Seelen Ersprießligkeit / mit solchen und derogleichen hochlöblichen Verrichtungen / Gott und seiner Kirchen dienen müge / Ich ihme / als einem fürtreflichen Künstler / von Grund meiner Seelen hiemit wil gewünschet haben."

In der äußeren Faktur weichen diese Melodien von denen der früheren Sammlungen etwas ab. Und das hat bei Rists Liedfreunden Anstoß erregt. Sie haben Rist um Aufklärung und dieser hat Flor gebeten, sich über den Punkt zu äußern. Aus dieser Mitteilung Flors, die Rist im zweiten Teile abdruckt, erfahren wir, um was es sich handelt. Hören wir Flors Auseinandersetzungen:

„Hoch-Ehrwürdiger-Wol Edler und Hochgelehrter Herr Rist / meine schlechte / sowohl in disem anderen als jennem Ersten Theil / seines Musicalischen Seelenparadises befindende Arbeit betreffend / were zwahr unnötig / viel davon zu melden / zumahlen in solcher Ahrt Komposition weinig besonders erwiesen werden kan[2]).

Wenn aber gleichwol Einer oder Ander / inwenden möchte: Herren Ristens Meinung ist gantz auf den Kirchen-Styl gerichtet: wie reimen sich den dise Melodien dazu / welche Theils sehr geschwinde / mit mancherley Abwechselung des Taktes gesetzet: Diesen und anderen zu begegnen / melde folgendes: Ich praesupponire allezeit eine feine langsahme Mensur / als ohn welcher mein Ziel nicht erreichet wird; Darnach so ist der Kirchen-Styl /

---

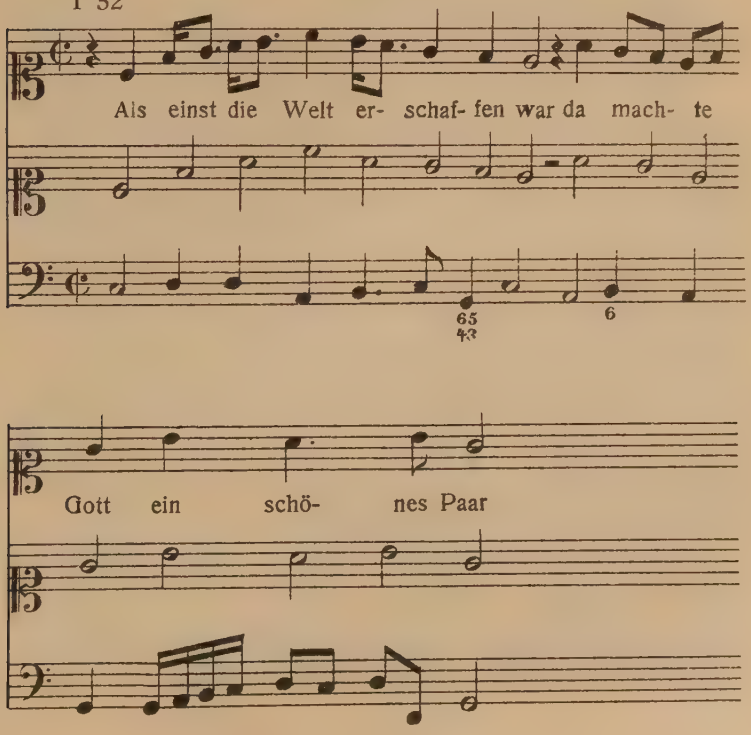
[1]) Sollte damit wohl Schop gemeint sein?

[2]) Demnach scheint Flor von dem neuen Lied, trotzdem er Organist ist, keine zu hohe Meinung zu haben.

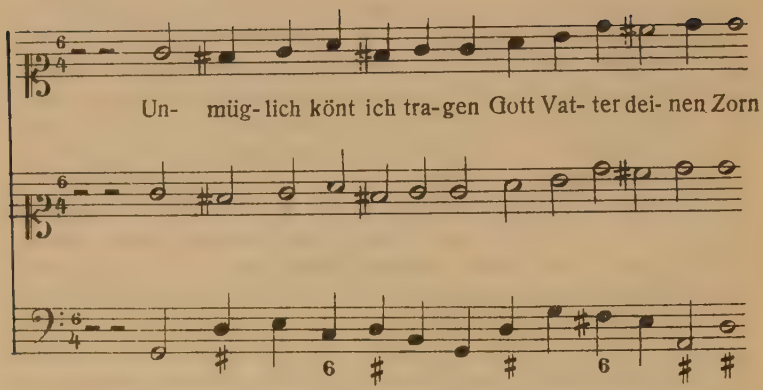
mir / Gott Lob / wol bekant / weis auch wol / wie ein erbaulich geistlich Lied / mit Andacht muß gesungen werden / gibt oder nimt aber nichtes / ob diese Melodien mit gantzen / halben / Viertheil / oder halb Viertheil Noten gezeichnet weren / Ein jetweder kan Sie doch nach eigenem Belieben / die geschwinde gesetzet / langsahm / und / die langsahm gesetzet / etwas geschwinder / spilen oder singen / Es ist und bleibet nur eine schlechte Melodie. Dem die Abwechselung des Taktes nicht gefält / der mache lauter Choral Noten davon / dazu aber wird keine sonderliche neue Mühe oder Abschreiben erfodert / Nein / garnicht: Sondern man nehme nur nach Gelegenheit / eine feine langsahme Mensur worauf / wie gemeldet / ich in allem am meisten gesehen als den gibt sichs selbst und ist nur dis eintzige dabei zu merken / wenn etwan zwo / oder mehr Noten über eine Syllabe zusammen gehenget weren / das man alsden sich der vornemsten gebrauche / welches den allerschlechtesten Choral geben wird / zum Exempel / eines aus dem Ersten und eines aus dem Anderen Theil / hibei zufügen.“:

Wir geben nur von beiden Beispielen den Anfang, da uns dieser genügt, um zu sehen, was Flor meint:

I 52



II, 5



„Im übrigen hoffe ich nicht / daß ein verständiger Musikus wird sagen können / daß oft genannte Melodien zu schwer / es möchte den einer sein / der nicht gewohnet / der Chromatischen sich recht zu gebrauchen; Dem were zwahr leicht zu helffen / wen nur die Zeichen vorher etwas geändert würden: Ich habe aber derselben etliche weinige willens beibehalten wollen / indeme es gleichsahm sich selbst gefunden / da alle Claves durchgangen wie meines Wissens vorhin ich weinig gesehen um dadurch anderen Musikverständigen / weiter davon Anlaß zu geben."

Zunächst fällt uns an der ganzen Auseinandersetzung auf, daß Flor sich nur an Musiker wendet, aber nicht an Liebhaber. Was Flor hier mit den Claves meint, sind offenbar die Tonarten, und er will sagen, daß er hier seines Wissens als Erster den Versuch gemacht habe, sich in seinen Melodien sämtlicher Tonarten zu bedienen, was er zugleich zur Nachahmung empfiehlt. Darauf geht auch seine vorige Bemerkung, daß nur dem, der nicht gewohnt „der Chromatischen sich recht zu gebrauchen" diese Melodien zu schwer vorkommen könnten. Er meint deshalb, falls es jemandem unbequem sei, in so vielen Vorzeichen zu musizieren, so solle er nur die Zeichen vorher etwas ändern, d. h. er solle transponieren.

In der Tat geht Flor auch in dieser Beziehung wenigstens über die bisherigen Ristschen Mitarbeiter hinaus: während entlegenere Tonarten bei ihnen garnicht vorkamen, sind bei Flor Tonarten wie A-dur, E-dur, H-dur, As-dur, h-moll, f-moll, b-moll, fis-moll häufig, Des-dur und Fis-dur

kommen vor. Wir sehen daraus, daß Flor in keiner Weise in seinen Melodien Rists Absichten verwirklichte, sondern ausschließlich auf die Musikverständigen allein rechnete, wie er denn auch in diesem Briefe ganz einfach meint:

„Ich meine ja / daß sowol einem verständig-erfahrenen Musico, als auch unerfahrenen allhie sei gerahten: Den welcher sich der neuen oft genanten Sangweisen nicht zu bedienen weiß / kan sich der gewöhnlich bekanten Kirchen Melodien — als auf welche dises gantze Werk mitgerichtet — nach Beliben gebrauchen."

Was die anderen Ausstellungen betrifft, so ist zunächst zu der Florschen Melodik zu bemerken, daß sie sich allerdings vorzüglich der kleineren Noten bedient und von einer doch immerhin maßvollen Ornamentik häufiger Gebrauch macht. Recht unangenehm aber empfindet man in diesen doch kurzen Melodien den häufigen Rhythmuswechsel. Nur selten findet man unter diesen zahlreichen Stücken solche, die an einem einheitlichen Rhythmus festhalten. Daß Rist Flor trotz seiner Tendenz, in erster Linie für Musikverständige zu schreiben, eine so große Anzahl Melodien liefern ließ, zeigt auch wieder deutlich, daß es ihm späterhin nicht mehr gelungen zu sein scheint, willigere Kräfte zu gewinnen.

Indessen eine andere Auslassung Flors in diesem Briefe hat für uns größeres Interesse: Flor sagt nämlich, Rist habe ihm meistens nur immer die erste Strophe seiner Lieder zur Komposition übersandt, nach welcher er dann die Sangweise gerichtet habe.

„Solte es nun kommen" sagt dann Flor „daß die übrige andere / sich nicht eben dazu reimeten / oder so gar genau mit dem Text übereinkähmen / were es nicht sehr zu verwundern und gienge mir damit wie es anderen großen Musikerfahrenen die vor mir Melodien gemachet / ergangen welches hoffentlich kein verständiger übel deuten wird / den es fast unmüglich da hernach die Wohrte einen anderen Sensum bringen man solches errahten / und alles genau zuzusetzen / treten könnte. Der Ersten Strophen aber bin ich deswegen nachgangen damit nicht wen ich selbige aus der Acht gelassen auch der anderen als welche ich nicht gesehen / und also aller verfehlen möchte wiewol ich nicht vermuhte / daß in diesem darin etwas sonderlichs vorfallen wird[1])."

[1]) Diese letzte Bemerkung Flors erscheint selbstverständlich und daher wohl überflüssig.

In Martin Coler, dem Wolfenbüttler Capellmeister, lernen wir endlich Rists letzten Mitarbeiter kennen. Vielleicht ist er bald nach der Gründung des „Elbschwanenordens“ diesem beigetreten, und durch ihn mag er in nähere Beziehung zu Rist gekommen sein; doch läßt sich das nicht ganz sicher beweisen. Was für und wieder diese Annahme spricht, soll bei der Skizzierung von Colers Lebensgang weiter unten angeführt werden. Jedenfalls hat Rist ihn für die Mitarbeit an den 1664 erschienenen „Neuen Passionsandachten“ gewonnen. Dieses Werk ist ebenso wie das vom Jahre 1648 nicht in Lüneburg bei den Sternen, sondern wieder in Hamburg in Naumanns Verlag erschienen. Jenes erste soll, wie uns ja auch schon früher versichert wurde, viel Beifall gefunden haben, und deshalb habe der Verleger Rist aufgefordert, jene frühere Sammlung zu erweitern:

„Hierauf / liber Leser / wisse nun zum Beschluß / daß ich zwahr für etlichen Jahren / einen geringen Theil diser Andachten / bestehend in den Zwölf Hinführungen unsers Allerlibsten Seeligmachers / zu seinem bitteren Leiden und Sterben / wie den auch die Sieben Betrachtunge einer Christgläubigen Seele unter dem Creutze[1]) ihres Erlösers / an das offene Licht habe kommen lassen / welches aber nur ein klein Büchlein / von etlichen weinig Bogen hat gegeben. Wenn nun gleichwol besagte Andachten / hin und wider in Teutschland sehr sind belibet / und von vilen Gottergebenen Seelen mit hertzlicher Begierde gelesen und gesungen / wie ich mich denn unter vielen anderen auch eines tapferen Obersten und fürnehmen Edelmannes / von M. hiebei erinnere / der mich für zweien Jahren / mit seiner Hoch-Adelichen-Tugendberühmten Ehelibsten besuchete / der dises Büchlein / und alle darinn befindliche Andachten / fast ganz auswendig wuste / worüber ich mich sehr verwunderte; Und denn nun mein Herr Verleger vielfältige Anfoderung bei mir gethan / daß ich doch ein recht völliges Werk von diser allerheiligsten und trost reichesten Materi . . . . . möchte herausgeben / und vilen frommen und Trost begierigen Hertzen damit dienen; So habe ich mich endlich lassen überreden / dise hochnützliche / wiewol müheselige Arbeit wiedrum auf mich zu nehmen / und gegenwärtige Passions-Andachten / allen Gottergebenen Seelen zu Libe und Gefallen / an das ofene Tageslicht kommen zu lassen . . . . .“

---

[1]) Im Orig.: Könige.

Daß diese Sammlung nicht in Lüneburg gedruckt wurde, ist ja wohl damit erklärlich, daß sie als Fortsetzung der von 1648 und daher im selben Verlag wie jene erschien. Aber wohl infolge des geringen Erfolges von Rists letzten Werken müssen sich auch die Brüder Stern, deren Verlag sich durch eine recht vollkommene Offizin auszeichnete und die früher, wie Rist selbst hervorhebt, stets dienstwillig waren, nicht mehr so bereitwillig gezeigt haben, wie vordem[1]). Das musikalische Seelenparadies war die letzte von Rists Arbeiten, die in ihrem Verlage erschienen ist. Rist selbst gibt allerdings einen anderen Grund an[2]):

„Dieweil aber bei diesen jämmerlichen theuren Zeiten / der Verlag nicht mehr also / wie wol für disen ist geschehen / wil erfolgen / und es gleichwol einen ehrlichen Mann etwas hart ankomt / das / wen er sein Leben lang viel Mühe und Arbeit verrichtet / dadurch sein Gesicht und Gesundheit sehr geschwächet / gleichwol manches — ohne Ruhm zu melden — nützliches Buch herfürgegeben / — welches seine Mühe / ihme auch dazumahl zimlich belohnet worden — endlich / wen die Jahre beginnen herannzutreten / und mit denselben der Verstand erst recht zuzunehmen / er alsden fast gantz und gahr umsonst sol arbeiten / und für seinen wolgemeinten Fleiß / die geringste Ergetzlichkeit nicht mehr haben."

In dem Vorbericht zu den „Passionsandachten", der auch die längsten der bisher dagewesenen noch um ein beträchtliches an Länge übertrifft[3]), sagt Rist von den Melodien:

„Die Melodien betreffend / so mag der Kunstliebende Leser wissen / daß diselbe alle miteinander gantz neu / und von dem fürtreflichen / weit berühmtem Musico und Componisten / Herrn Martino Colero von Dantzig / diser Zeit Ihrer Hoch Fürstlichen Durchläuchtigkeit Herren Augusten / Hertzog zu Brunschwig und Lüneburg / des eintzigen / wahren Phebus unseres gantzen Teutschlandes wolbesteltem Kapelmeister / meinem sehr großen und libwehrten Freunde / mit sonderm Fleiße sind gesetzet worden / wie dasselbe alle diejenige / welche die edle Singekunst aus dem Grunde verstehen / bald spühren / auch ihme deßwegen ein wolverdientes und zwahr nicht gemeines Lob ertheilen / auch nebenst mir für solche seine wolangewendete

[1]) Katechismus-Andachten. Vorrede.

[2]) Seelenparadies II. Vorrede.

[3]) Rist meint selbst davon: „nachdeme es scheinet daß ich mit einem alzulangen Vorberichte vileicht deiner Gedult habe mißbrauchet."

Mühe / Kunst und Fleiß / wodurch diser außbündiger Musicus / meine Lieder und Andachten erstlich recht hat beseelet / hertzlich werden danken."

Daß Rists Verhältnis zu seinem einzigen nachgelassenen Liederwerk dem zweiten Teile der „Seelengespräche" nicht ganz klar zu stellen ist, wurde bereits hervorgehoben.

Bevor wir zum Schluß dieses Abschnittes kommen, müssen wir nochmals auf die bereits erwähnte Tatsache zurückkommen, daß Rist vom dritten Liederwerke ab dem „N. h. L. s. B." von 1651 ständig — mit wenig Ausnahmen — auf in den Kirchen bekannte Choralmelodien verweist, um auch den Unmusikalischen das Singen seiner Lieder zu ermöglichen. Dabei machen wir aber eine interessante Beobachtung. Zu diesen „bekannten Melodien" rechnet Rist durch den ausdrücklichen Vermerk „nach Meinem nunmehr wol bekandten . . . . . Liede" auch einen Teil seiner „Himlischen Lieder", gerade die Hälfte der 50 Nummern, ferner zwei Melodien aus dem „N. h. L. s. B." und zwar Melodien aus dem 5. Zehn von H. Scheidemann, und dann schließlich noch eine Melodie aus der „Hausmusik" von M. Jacobi: No. 68. Daraus, daß Rist ihnen meistens den oben mitgeteilten Zusatz gibt, geht hervor, daß gerade diese Melodien seiner ersten Sammlung zu seiner Zeit wenigstens tiefer ins Volk gedrungen waren, wenn auch, wie Winterfeld a. a. O. nachweist, sie sich in den Gesangbüchern nicht allzu lange gehalten haben und durch andere verdrängt worden sind. Dabei werden die Verweise auf Melodien der „Himlischen Lieder" in Rists späteren Werken immer häufiger. Während in dem „N. h. L. s. B.", in der „Hausmusik", in den „Festandachten" und in den „Seelengesprächen" nur wenige (2 bis 9) Melodien der „Himlischen Lieder" von Rist namhaft gemacht, in der „Sabbath. Seelenlust" und den „Katechismus Andachten" solche überhaupt nicht erwähnt werden, verweist Rist in der „Kreutzschuhle" auf 21, in dem „Seelenparadies I" auf 32 und dem „Seelenparadies II" auf 27 Melodien der „Himlischen Lieder".

Am häufigsten wird auf die Melodie ‚Hilf Herr Jesu laß gelingen' verwiesen, nämlich zehn mal, auf ‚Ermuntere

dich mein schwacher Geist', ‚Werde munter mein Gemühte' und ‚O Gottes Statt, o himlisch Licht' je neunmal, achtmal auf ‚Von Gnade will ich singen', weniger oft auf die übrigen Melodien, so nur viermal auf das schöne Osterlied ‚Lasset uns den Herren preisen', das sogar wegen seiner Schönheit am Österreichischen Hofe Beifall fand, wie Rist einmal selbst erzählt[1]).

Übrigens ist es bemerkenswert, daß Rist hierbei die Lieder des 2. Zehns, die „Triumphlieder" mit Ausnahme des letzten: ‚Ich will den Herren ewig loben', ganz übergangen hat, und auch auf das genannte wird nur einmal verwiesen.

Daß Rist eine solche Bekanntschaft mit den Melodien der „Himlischen Lieder" voraussetzen durfte, sagt er selbst bei Gelegenheit einer neuen Auflage dieser Sammlung im Jahre 1652. Man muß es ihm bei dieser Gelegenheit nahe gelegt haben, auch bei ihnen auf bekannte Choralmelodien zu verweisen, was er aber, wie erwähnt, entschieden zurückweist, indem er in der Vorrede zu dieser neuen Ausgabe, bei der er übrigens den Liedern eine andere Reihenfolge gab und auch manche Textänderungen vornahm[2]), erklärt:

„Mit diesen Ersten Lidern aber hat sichs also nicht wollen schicken. Den / obgleich Ich für meine Person auch in disen Lideren ein gleichmäßiges wünschen möchte / wie ehs den auch

---

[1]) Sabbathische Seelenlust. Vorbericht:

„ . . . . wobei ich mich zufälligerweise erinnere / waß Mir von Einer wolgebohrnen Person / Eines diser Festlieder betreffend ehemahlen erzehlet worden / wie nemlich / alhs selbiger Freiherr gedachte Meine himlische Lieder dazumahl an den Kaiserlichen Hoff nach Wien gebracht / und ein fürnehmer Geistlicher und K. Beichtvater solche Ihm dergestalt belieben lassen / daß Er sie auch seiner allergnädigsten K. der aller Durchläutigsten M. C. allerunterthänigst und höchlich gerühmet / und etliche dieser Lieder für I. M. singen und spielen lassen / aller hochgedachten K. das Osterlied: Lasset uns den Herren preisen / — dessen jetweder Satz Sich mit diesem Ende reimen allemahl schließet: Freue dich o Christenheit — dermaßen wolgefallen / daß Sie gleich Lachend sol gesaget haben: Ey dises ist gahr ein schönes herrliches Lied / welches man noch einmal wiederholen müste / were gleichwol immer Schade / daß der Verfasser desselben noch solte zum Teufel fahren."

[2]) Vergl. A. Fischer: Blätter für Hymnologie 1884, S. 130—135.

von den Herren Verlegeren[1]) und anderen fürnehmen Leuten guhter Meinung ist begehret worden; So hat ehs doch nachfolgender Ursachen halber nicht sein können."

Erstlich müßten dann, meint Rist, die Reimarten vieler Lieder geändert werden, was doch große Mühe mache, und für die, die die Lieder bereits gelernt hätten, nicht besonders angenehm sei.

„Führs Anders, so hat man auch darum unterlassen, diese Lieder zu ändern / und auf solche Melodeien / deren wir uns in den Evangelischen Kirchen gebrauchen / zu richten dieweil dise gegenwärtigen Weisen durch gantz Teutschland dermahßen bekant sind, daß sie auch von denen / welche der Musik nicht eben kündig Ja sogahr von Weibespersonen Kinderen Knechten und Mägden gahr fein gesungen werden / mahßen Ich ehs Selber mehrmahlen unbekannter Weise angehöret / und Mich höchlich habe verwundert / wie doch solche Leutlein / welche des künstlichen Singens gantz unwissend / gleichwol solche theils schwehre Melodeien haben fassen und behalten können? Ich wil hie nicht sagen / wie von diesen Liederen schon viele in etlichen unserer Kirchen sind ingeführet / woselbst sie von gantzen Gemeinden einmühtig werden gesungen / welches wen man mehr erwähnete Lieder um unserer gewöhnlichen und bekanten Melodeien willen geändert hette / hiedurch gantz und gahr wäre aufgehoben / und unser fürnehmster Zwek / (welcher bloß und allein diser ist / daß deß heiligen Göttlichen Nahmens Ehre befodert / und daß Christhum unter den Menschenkindern müglichstermaßen werde fohrtgepflanzet / erbauet und gebessert) merklich würde verhindert werden.

„Drittens so muß Ein jedweder / der die Singekunst aus ihrem Grunde verstehet / nebenst Mir aufrichtig bekennen / daß es immer Jammer und Schade wäre / wen man diese herliche und süß klingende Melodeien / deß fürtreflichen und weltberühmten Herren Johann Schopen sollte zurükkesetzen / und an ihrer Stelle andere einführen. Ehs sind ja diehses großen Künstlers sehr wohl gesetzete Weisen bei gelehrten und ungelehrten durch unser gantzes Teutschland dermaßen lieb und angenehm / daß es das größeste Unrecht / ja Eine scheltenswürdige Unbilligkeit were / wen man diselbe von disen Liederen hinwegtun und unsere teutschen Landsleute Einer solchen herrlichen Arbeit wolte berauben.

---

[1]) Also auch der Verleger hat dies Verfahren gewünscht, wohl aus dem Grunde, weil er dann auf größere Nachfrage rechnen konnte.

„Meines Theils muß ich aufrichtig bekennen / daß dise dehs hocherfahrenen Künstlers Herrn Schopen übertrefliche Melodeien / wen Ich Sie auf Orgeln / Lauten / Geigen und anderen Instrumenten mag spielen / und den Text beweglichst darin singen hören / Mir noch dise gegenwertige Stunde daß Hertz erfreuen / und manche betrübte Gedanken / die Mir Meine gahr vielfältige / vom leidigen Satan und desselben getreuen Dienstbohten angestiftete Widerwertigkeiten verursachen / hinwegnehmen / und demnach ehs ja der allerhöhester Gott also gefüget / daß Herr Schop und desselben Dienstergebener Freund Rist / die / Ihnen von Gott verliehene Wissenschaften der Sing- und Dichtkünste zusammenbringen / und Ihren Schöpfer mit Wohrten und Weisen für aller Welt zu loben und zu preisen nach ihrem geringen Vermögen / Sich unnachlässig sollen bemühen; So verbleiben Sie billig in solcher Arbeit und Freundschaft beständig verknüpft / wie den unterschiedliche Gelehrte Leute in Ihren übergeschikkten Lobgedichten an dieses Paar Freunde gahr ahrtig hierauf haben gezielet."

Diese letzte Bemerkung Rists führt uns am Schluß dieser Betrachtung noch zu einem Blick auf die seinen Sammlungen beigefügten Ehrengedichte sowohl, als auf die Persönlichkeiten, denen er seine Dichtungen gewidmet hat, da wir sie als Freunde und Gönner von Rists Bestrebungen in erster Linie ansehen und für sein vornehmstes Publikum halten müssen; dabei ist zu bemerken, daß die Ehren- und Glückwünschungsgedichte in jener Zeit die übliche Form von Sympathiekundgebungen beim Erscheinen literarischer Erzeugnisse waren.

Unter denen, welchen Rist seine Werke widmete, finden wir regierende Fürsten, wie namentlich den allen Wissenschaften und besonders der Musik sehr geneigten Herzog Rudolf August von Braunschweig-Lüneburg[1]), dem R. den „Parnaß" widmete; dann den Grafen und die Gräfin zu Oldenburg und Delmenhorst Anton Günther. Ihnen ist die Sammlung „Neuer himlischer Lieder sonderbahres Buch" gewidmet. Beide haben, wie Rist in der Zuschrift sagt, wiederholt ihr Interesse an seinen Arbeiten bekundet, und seine „Himlischen Lieder" sind in ihrem Hause gesungen worden; ferner begegen wir dem Herzog Christian zu Mecklen-

[1]) „den einzigen waren Phöbus unseres gantzen Teutschlandes", s. o. S. 81.

burg, dessen persönlichen Verkehrs sich Rist erfreute, und der ihn öfters in seinem Gottesdienste besuchte, um sich hernach mit ihm über Künste und Wissenschaften zu unterhalten[1]);

[1]) Siehe die Zuschrift der „Seelengespräche I".

Obwohl es mit der Sache eigentlich nichts zu tun hat, sei hier eine Begegnung erwähnt, die Rists Sohn Johann Ernst mit diesem Herzog, der 1662 nach Frankreich gegangen war und dort im Oktober 1663 zur katholischen Kirche übertrat, zu dieser Zeit in Paris hatte. Johann Ernst erzählt dieses Erlebnis nämlich höchst ergötzlich in einem an seinen Vater gerichteten Brief, der sich unter anderen Briefentwürfen dieses Sohnes auf der Bremer Stadtbibliothek (unter der Signatur C. S. LIII No. 6 fol.) befindet, deren Nachweis ich der Liebenswürdigkeit von Frl. A. Arnheim-Berlin verdanke. Auf fol. 25 f. dieser Briefsammlung berichtet Johann Ernst unterm 21./31. August 1663 folgendes:

„A peine, j'estois entré dans la ville de Paris, que je m'en vay pour parler à son Altesse de Meklenbourg et pour luy faire tenir les lettres de recomendation. Ayant baillé les lettres, il me sembloit, qu'il estoit fort joyeux à cause de mon arrivée. Il me demande de mon voyage, de mon logis, de vostre disposition et de quelques autres nouvelles d'Allemagne. Cellecy fut la première fois, que j'ay parlé à luy et depuis ce temps, il n'y a eu aucun moyen de luy refraischir la memoire de mes recomendations. Car touttes les fois, que j'y suis venu, on m'a defendu d'y entrer, disant que son Altesse fust [?] empeché ou par les entretiens de quelques grands seigneurs de la cour ou par ses propres offices; et le plus souvent il estoit hors de la ville, pour faire quelque promenade. Enfin je resolus d'y aller du bon matin, pour devancer tous les autres; ce qu'estant fait, son Altesse me commende d'attendre quelque temps. J'y demeure de sept heures jusqu' à douze et demie, et ne personne me demande de venir à son Altesse, qui cependant s'amusoit á adjouster ses cheveux parmy la foule des perruquiers. Le disnè estant prest son Altesse se met hors de la chambre et me voyant dit il: Qu'est ce qui vous demandez? Je le salue d'une profonde reverence et commence à parler luy remettant en la memoire les lettres de recommendation que je luy avois porté avec doux signes de submission et obeyssance. Luy ayant entendu ma demande repartit en cette mainère. J'ay du regret, que je n'ay aucun moyen de vous faire du bien, comme estant dans un pays estranger, où le pouvoir me manque — — — [einige Worte unleserlich] les merites de votre Père. Aussi je ne croy paz, qu'il y a quelque moyen de trouver une charge pour un homme de vostre condition en quoy ceste ville est assez féconde. Outre tout cela je suis advis de suivre le Roy en Lorraine et partir d'icy en bref. Dépuis il me demande de mon logis sur quoy je luy dis, que jestois logé proche la Sorbonne. Allez vous donc, repartit il aux Colleges de la Sorbonne? Je luy reponds qu'ouy. Sur cela il me demande, si j'estois Catholique? Je responds que je m'en doutois grandement. Depuis il me force de luy dire la verité et ayant vuy, que je n'estois pas Catholique, il me demande, si je n'aurois pas d'envie de changer de religion; surquoy je luy fis reponse, que je n'avois

ihm sind die „Seelengespräche“ gewidmet. Erwähnt sei auch der Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen. Andere Sammlungen gedachte er der Bürgerschaft solcher Städte zu, denen er, wie Hamburg, ein Zeichen seines Dankes geben wollte, oder die er, wie Braunschweig, Lübeck, Lüneburg und Danzig seinem Unternehmen besonders freundlich gesinnt glaubte.

Beziehungen ganz persönlicher Art veranlaßten ihn auch seine Werke Leuten zu widmen, wie dem Abt von St. Michael in Lüneburg, Heinrich von Haselhorst, dem Freiherrn Johann Britzislaw von Hirschhoff, Detlev von Ahlefeld auf Haseldorf, oder endlich einer Reihe Hamburger Bürger, die ihm zum Teil von Jugend auf befreundet waren. Bei allen Widmungen hebt er aber hervor, daß er damit den Dank abstatten wolle für das Interesse, das man seinen Arbeiten entgegengebracht habe.

Interessanter sind für uns die Ehrengedichte. Aus ihrem Inhalte geht die allgemeine Verehrung für Rist und — was namentlich immer darin betont wird — die Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung der deutschen Sprache hervor, in deren überschwenglichem Lobe sich die Verfasser nicht genug tun können. Leider vermissen wir aber ähnliche Äußerungen bezüglich seiner Bestrebungen für die Liedentwicklung, die für uns von großem Werte sein müßten, als Belege dafür, wie gerade diese Bemühungen von Rists Freunden beurteilt wurden. Nur hier und da wird auf die Melodien und ihre Komponisten angespielt; was davon für unsere Betrachtung Interesse hat, wird in einer Liste der Verfasser, die weiter unten folgen soll, hervorgehoben werden. In ganz Deutschland, von Straßburg bis Livland und von Schlesien bis nach Westfalen, zeigt sich das Interesse an den Arbeiten des „Rüstigen“; die Verfasser gehören den

---

point de raison de ma transporter de ma religion et de chercher un autre chemin pour venir au ciel. Mais, dit il, n'avez vous jamais disputé contre les Peres Jesuites: Ouy donc, je luy repond, souvent fois. Et après plusieurs autres devis on appelle son Altesse pour venir disner, ce qu'il ayant entendu il me laisse tout seul et s'enva disner. Voila des effects de toutes les recommendations.“

verschiedensten Ständen an, doch sind vorwiegend Theologen und Schulmänner unter ihnen vertreten. Einige von ihnen sind auch Mitglieder der Sprachgesellschaften und zeigen uns als solche auch deren Anteil an Rists Arbeiten.

Von Theologen und Schulmännern sind folgende Namen zu nennen: zunächst von Hamburgern der Prediger Johannes Tankmarus. Er wirft die Frage auf, was all die heidnischen Sänger sollen und meint:

„der große Ristius
Der sticht sie all herab."

T. verherrlicht die gemeinsame Arbeit von Rist und Schop in folgendem Gedicht:

„An die beide treffliche und sehr erleuchtete Singer
Herrn Johann Rist
und
Herrn Johann Schop
über ihre Himlische Lieder.

I.

Hinweg / verkriechet Euch Ihr arme Pierinnen
Hier sind sie, die euch recht zur Schule führen können.
Nun ist es mit Dir aus Du kalter Helikon:
Nur lauter Finsternis ist deine liechte Sonn!
Dein Leben ist der Todt. Zu diesen letzten Zeiten
Da findet sich nun erst wer Meister ist der Seiten
Und Fürst der Poesie. Herr Rist und Schop sind es
Nicht Orpheus und . . . [folgen die griechischen Sänger]
Die Werke zeugen hier. Mein / hör erst diese Lieder
Denn komm Apollo selbst und sage mir das wieder /
Der spricht: Dieweil mein Hertz durch sie ist gar entflammt
So wird der Heiden Kunst auch von mir selbst verdammt.

II.

O Teutschland danke Gott für solche große Gaben.
— — — — — — — — — — — — — — —
Die Herren Rist und Schop — die beyde hohe Geister
Die Adler ihrer Kunst sind dieses Werkes Meister.
Doch Gott hat selbst durch sie bey dieser Kriegesruten
Dieselben aufgesetzt der Christenheit zu gute.
— — — — — — — — — — — — — — —

III.

An den weitberühmten und der Music hocherfahrenen
Herrn Johann Schop.

O Wol getan Herr Schop / daß Ihr so süße Weisen
Auff diese Lieder setzt / die Gottes Thaten preisen.
. . . . . Herr Rist das Haupt der Singer
Und Ihr der Musik Kron / ihr Printz der Seitenzwinger

Fügt Eure hohe Kunst / die ohne das verwandt
Wie allen Weisen ist mehr als zu wohl bekanndt
In dieses gülden Buch so wunderschön zusammen
Daß sie zu Gottes Lob auch nichts als lauter Flammen
Im Herzen bläset an."

Johann Jeger ruft aus:

„Musica quem Risti non delectabit?"

Joh. Müller hat

„bei Durchlesung der Lieder sehr gerne vernommen, daß christliche Poeten ihre von Gott verliehene schöne Gaben nicht etwan auf lauter Mopsus, Coridon, Amaryllis und dergl. Eitelkeiten / sondern zur Ehre Gottes anwenden[1])".

Weiter sind von Hamburger Theologen zu nennen Joh. Corfinus, Gerhard Garve, Georg Schönberg und Balthasar Schupp, letzterer bekannter durch seine satirischen Schriften; auch ist er mit Liedersammlungen hervorgetreten.

Aus der näheren Umgebung Hamburgs begegnen uns zunächst in Lüneburg Franz Joach. Burmeister; er spricht von des Kunstberühmten Herrn Christian Floren künstlich gesetzeten Melodien:

„Hier blüht der wehrte Flor, um dieses Paradies
Die Kunst belobet ihn den Kunstberühmten Meister."

Ferner Petrus Rehbinder und Seb. Gottfr. Stark. Lübeck ist durch Meno Hannekenius und Jakob Stolterfoht vertreten. Aus Bremen ist Franz Müller zu nennen, aus Trittau Christ. v. Stökken, aus Flensburg Steph. Klotz, aus Quickborn Andreas Goedeke, aus Neu-Münster Ernst Hohenholtz, aus Danzig Samuel Weisazius und aus Livland Math. Willbrandt.

Zahlreich ist auch Mitteldeutschland vertreten, vor allem Wittenberg. Von hier schreibt Friedr. Frentzel:

„Nicht nur dort Cimbrien von Deinem Lob erschallet
Du cimbrische Siren / Du süßer Elbe Schwahn
Auch unser Wittenberg nach deinem Ruhme wallet
Weil deiner Lieder Pracht steigt bis zum Sternenplan."

[1]) Man vergl. damit S. 26 Rists Äußerungen zu seinen weltlichen Liedersammlungen.

Und Georg Möller meint:

„So seid ihr noch auf teutsche Lieder
Stets wie vorhin bedacht
O Zierrat unserer Zeit."

Aus Koburg begegnet uns Tob. Seiffart, aus Dresden Joh. Durrius, aus Schweinfurt Seb. Francke, Braunschweig vertritt Joh. Heinrich Buchholtz, Magdeburg Joh. Frentzel, den wir später in Leipzig wiederfinden. Er ruft etwas sehr optimistisch:

„Es wird die Nachwelt noch um Risten sich bewerben
Er wird den Sternen gleich behalten seinen Schein
Und mit der Ewigkeit berühmt und ewig sein."

Im Süden ist es vor allem Nürnberg, wo man Rists Arbeiten mit großem Interesse begegnet. Daniel Wülfer schreibt:

„Nachdem ich durch andere / Ew. Wohl Ehrw. sonders schöne geistreiche Lieder bei vielen / sowol anderweit; als eben auch hiesiges Ortes / ein merklichen Nutzen gespüret / die sich derer mit Freuden bedient / sowol zu Sonntäglicher / als anderer Zeit; Ja auch auf Instrumenten und Seitenspiel gesetzt / und theils darauf gespielt / theils darein gesungen; also hab ich leichtlich ehe ichs gesehen / die Süßigkeit und Anmut derer Melodeien zum voraus nehmen können / die zu christlicher Uebung der Gottseligkeit / und geistlicher Ruhe oder Sabbath förderlicher dienen sollen."

Michael Dillher nennt ihn mit vielen anderen den deutschen David. Aus Zell interessiert sich Michael Walther und aus Colmar Josias Dreyer für Rists Arbeiten.

Mit Schulrektoren ist hauptsächlich Sachsen vertreten. Tob. Petermann-Pirna ist unter ihnen an erster Stelle zu nennen, da er sich durch seine lateinische Übersetzung um Rists Sammlungen sehr bemüht hat. Er begrüßt die „Festandachten" mit dem Ausruf:

„Wieder was Neues vom Rüstigen Risten."

Sehr interessiert ist auch Balthasar Kindermann-Dresden. Bei der Nachricht von Buchners[1]) Tode ruft er aus:

„Lebt Rist nur noch, so mag ich kühnlich sagen, mein Buchner sei noch itzt für allem Tode frei."

---

[1]) Aug. Buchner (1591—1661) galt bei den Zeitgenossen bekanntlich für einen vorzüglichen Dichter, so daß Fleming sagen konnte, als Opitz gestorben sein sollte:

„Ist Buchner nur nicht tot, so lebet Opitz noch."

(Goedeke Grundriß III 55 f.).

Und der Koburger Michael Franck, der sich dem Elbschwanenorden anschloß, meint:

„Teutschland ist mit Dank verpflichtet
Diesem treuen theuren Mann,
Dem man nicht gnug danken kann
Um den Dienst, den er verrichtet
Mit der schönen Lieder Zahl
Nach der Frommen Wunsch und Zahl".

Weiter sind hier zu nennen Johannes Böhme, Poeta Caesar.-Dresden, Christian Keimann-Zittau, der Dichter von ‚Ach bleib mit Deiner Gnade', Gotthilf Treuer-Berlin und Joh. Seb. Markard-Reval.

Auch eine Reihe angesehener Dichter finden wir unter den Verfassern, wovon einige bereits angeführt wurden. Sie sind meistens auch Mitglieder der Sprachgesellschaften. Da ist in erster Linie Philipp Zesen zu erwähnen, der anfangs für Rists Arbeiten großes Interesse zeigte. Er begrüßt die Triumphlieder folgendermaßen:

„Was Moses vor der Zeit
Was Judith — Deborah — was Zacharias singt
Die Lieder voller Geist singt nun die deutsche Zunge;
Dihs alles habet Ihr, Ihr wehrter Rist gethan."

Und dem dritten Zehn der „Himlischen Lieder" sind folgende Verse von ihm gewidmet worden:

„Soll David hier
Ernewern seiner Harfen Zier,
Die uns so lustig machet?
O nein! es singt der liebe Rist,
Der uns ein deutscher David ist
Indem sein Geist erwachet."

Zesen hat sich ja späterhin mit Rist entzweit, und daher ist sein Name auch weiterhin nicht zu finden. Ein anderer Freund Rists ist Theobald Grummer; wir kennen ihn bereits als Herausgeber der „Galathea". Er war erst in Lüneburg, später in Reval ansässig. Welchen Stand er bekleidete, ist ungewiß, doch ist er wohl kein Musiker, wie z. B. Goedeke meint. Nicht recht erklärlich scheinen

die Worte, mit denen er von Reval aus das 5. Zehn der „Himlischen Lieder“ begrüßt:

„Mein Ander Ich erscheint
Zum fünften Mal nun wieder.“

Justus Georg Schottel-Helmstedt rühmt:

„Ihr sendet Seelentrost / Ihr tapferer Cimber Ihr
Setzt unsere teutsche Sprach in rechte Himmelszier.“

Auch J. M. Moscherosch „der Träumende“ zählt ihn zu den Rettern der deutschen Sprache:

„Harsdorff / Schottel / Buchner / Rist /
Haben unsere teutsche Sprach
Von der aufgelegten Schmach
Lohsgewirket und nun ist
Ein feste Maur um sie geschlingt,
Welch Ihr die Freiheit wiederbringt.“

Von anderen literarhistorisch bekannten Persönlichkeiten ist noch besonders Philipp Harsdörffer, weiter Andreas Tscherning, August Buchner, der Dresdner Bürgermeister Christian Brehme, Justus Siber „Poet“ ebenda, Johann Wolke-Lievland, dann Georg Heinr. Weber „Hyphantes“ und schließlich Freiherr von Stubenberg „der Unglückselige“ zu nennen.

Von Musikern ist nur unser Jacobi, der Dresdner Const. Chr. Dedekind und der bereits unter den Schulmännern genannte Koburger Mich. Franck vertreten. Jacobi meint von dem „N. h. L. s. B.“:

„Ja wer verstocket lebt, den machet oftmals weich
Die Himlische Musik / wann sie nur recht regieret
Der schönen Wörter Ahrt auhs Gottes Wort geführet
Wie diese Lieder thun! Herr Rist wer ist euch gleich!“

Er nennt Selle den „Musenführer und der Setzkunst großen Ziehrer“ und äußert über das „Seelenparadies“:

„Folget diesem süßen Schall / er wird euch zum Himmel leiten
Stimm auch selber freudig mit / und begreif die reine Seiten
Wie Herr Rist und Flohr dich lehren. Sie nun teilen ihren Preis
Daß Herr Rist sehr wohl zu setzen und Herr Flor zu singen
weiß.“

In den zahlreichen Gedichten äußert sich Dedekind nur einmal über die Melodien:

„Der Himmels wehrte Gottes Mann
Stimmt immer neue Lieder an
Mit schönen Kunsterfundenen Weisen.
Es ging ihm keiner so voran
So hats auch keiner nachgethan
Nur Rist hat sich so wol verdienet
Daß bei der gantzen Christenheit
Sein Lob wird immer ausgebreit
Sein Lorbeer ists der ewig grünet".

Wir lernten nun bisher Theologen, Schulrektoren, sowie Dichter und Musiker als Verfasser kennen. Namentlich die Zahl der Theologen war recht groß. Daß sie mit das Hauptinteresse an Rists Arbeiten hatten, liegt ja in der Natur der Sache. Daß aber ferner Juristen und Mediziner unter ihnen vertreten sind, zeigt, daß das Interesse für das neue Lied über die engeren Fachkreise hinausging. Von den Juristen sei an erster Stelle der Notarius Nikolaus Peukker zu Kölln an der Spree erwähnt. Er begleitet das Erscheinen des „N. h. L. s. B." mit folgenden Versen:

„Rist hat sein Lied gestimmt
Nicht nach gemeiner Art als Wir zuvor gelesen
Und welche bei der Kirch im Brauche schon gewesen.
Es ist und meint sich selbst von sonderbahrem Ton
Zu welchem Hammerschmid Amfions erster Sohn
Nicht wenig hat gethan / samt Andern derer Stimmen
In gleichen auch das Chor der Engel Burg beklimmen
Und Sänger Meister sind."

Der „Seelenlust" schickt Peukker die folgenden Worte voraus:

„Mein Rist / den Morgenland und auch der Abend kennt
Den Mittag, Mitternacht und alle Winkel ehren
Wann sie zum andern Mahl sein Himmelslieder hören
Und was sein Schauplatz[1]) zeigt."

Von anderen Juristen sind noch Joh. Strikkel-Anhalt, Joh. Hoefel-Schweinfurt, Joh. Leit-Koburg, Gottfr. Wilh. Sacer-Naumburg und Joh. Georg Stürtzel-Rothenburg a. d. Tauber zu nennen. Von Medizinern begegnen uns

[1]) Vergl. o. S. 26.

folgende Namen: Michael Kirstenius-?, Abraham Birnbaum, kursächsischer Leibmedikus und endlich Sigismund Schilling-Pirna.

Daß Sachsen so zahlreich mit Verfassern von Lobgedichten vertreten ist, ist vielleicht kein Zufall, da hier die Heimat des Sologesanges ist und das Sololied besonders gefördert wurde.

III.

Wir kommen nun zu den Melodien selbst. An ihnen wird zunächst zu zeigen sein, in wieweit die Forderungen, die Rist für ihre Beschaffenheit stellte, und die er seinen Mitarbeitern immer wieder einschärfte, erfüllt sind. Da bedarf es wie schon bei Rists eignen Kompositionen geschehen, einer Betrachtung der Formen nach zwei Hauptgesichtspunkten, nämlich a) als Ganzes und b) nach den drei Elementen der Melodik, der Harmonik und der Rhythmik und Metrik.

Wenn wir zunächst die Formen als Ganzes ins Auge fassen, so wird sofort zweierlei klar, nämlich einmal haben wir hier durchweg Strophenlieder vor uns, deren Satz in einer Oberstimme (Singstimme) und Unterstimme (Generalbaß) notiert ist, wobei also auf jegliches Beiwerk als Vor-, Zwischen- und Nachspiele in beiderlei Art, sowohl des Cembalo-Solos, als auch der sonst im Liede jener Zeit häufigen Orchestersymphonie verzichtet wird. Auch ein anderes Element höherer Kunst ist diesen Stücken vollständig fremd, nämlich die Textwiederholung. In diesen beiden Punkten stimmen sämtliche Melodien überein.

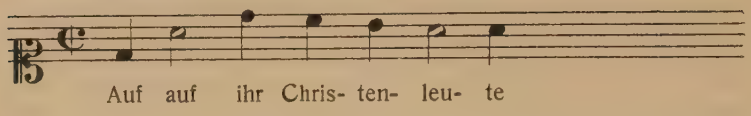
Bei der weiteren Betrachtung der Sätze als Ganzes werden wir sie der Form nach in zwei Hauptgruppen zu scheiden haben, wobei aber die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Art nicht immer genau zu bestimmen ist, da manchmal beide in demselben Stücke gleichberechtigt neben einander stehen. Wir scheiden nämlich solche Stücke, die

sich an die volkstümlichen Formen des Chorals und des Tanzliedes anlehnen, von anderen, in die Elemente höherer Kunst, als der Cantate und des Concerts Eingang gefunden haben[1]). Daß die Stücke dieser zweiten Gruppe Rists Tendenzen nicht entsprechen, ergibt sich aus den früher angeführten Forderungen; daraus erklärt es sich von selbst, daß diese Gruppe in Rists Sammlungen nur spärlich vertreten ist. Auf die Fälle, wo sie sich finden, wird bei passender Gelegenheit hingewiesen werden müssen. Den prinzipiellen Unterschied zeigen als Beispiele der ersteren Art die Nummern 5 und 11 der Musikbeispiele; beide Stücke haben einfache Choralform. Dem Tanzlied nachgebildet sind die Nummern 25 und 38. Als Beispiele zur zweiten Gruppe können aus den M. B. angeführt werden No. 2 und 3; beide sind in der Form freier gehalten, worauf im einzelnen unten näher einzugehen sein wird.

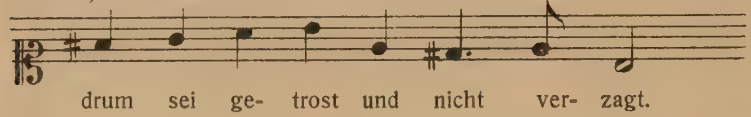
Wir werden beim zweiten Hauptpunkt, dem wir uns nun zuwenden, an der Unterscheidung dieser beiden Gruppen festzuhalten haben. Der Gang unserer Untersuchung führt zunächst zur Betrachtung der Melodik. In den Stücken der ersten Gruppe sehen wir Leichtfaßlichkeit der Melodien angestrebt. Zu ihrer Bildung werden vorwiegend bequem zu treffende und leicht einzuprägende Intervalle verwandt. Wir finden als solche in diesen Melodien vorherrschend die kleineren Intervalle der Sekunde, Terz und Quart; namentlich findet die Sekunde eine sehr ausgiebige Verwendung. Von größeren begegnen wir der Quinte nicht allzu häufig; sie wird schon mehr in tonmalerischer Absicht verwandt, so gerne bei Interjektionen und Aufforderungen, z. B. in der „Galathea“ No. 7

[1]) Die Unterscheidung in geistliche und weltliche Melodien ist hinsichtlich der Form nicht durchführbar, da in beiden Arten dieselben verschiedenen Formenelemente vorkommen, wenngleich auch die weltlichen Melodien vorzüglich das Tanzlied als Vorbild haben.

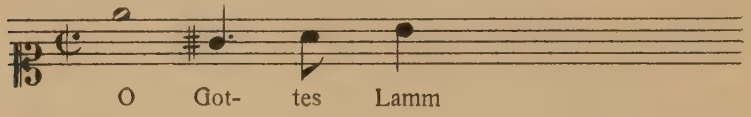
oder in No. 57 der „Seelenlust“



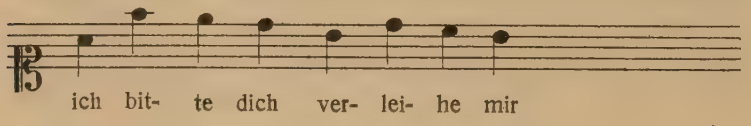
eine besonders charakteristische Stelle steht in der „Kreutzschule“, wo es in No. 17 heißt:



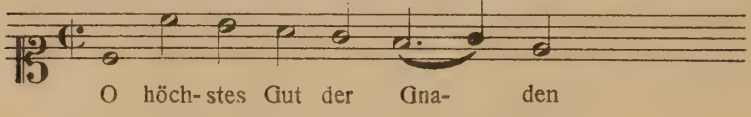
In ähnlicher Weise findet sich der Gebrauch der Sexte an solchen Stellen, die gehobene Deklamation verlangen, z. B. in den „Himlischen Liedern“ I 8:



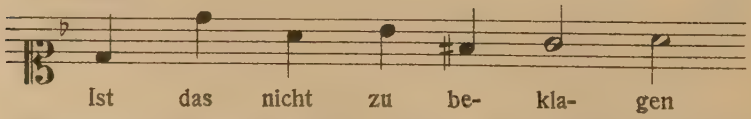
am Schluß der No. 4 der M. B. oder in No. 25 der „Seelenlust“:



Die Septime findet sich garnicht, dagegen Oktaven hier und da wieder zur Charakterisierung und Steigerung des Ausdrucks z. B. in den „Festandachten“ No. 8:

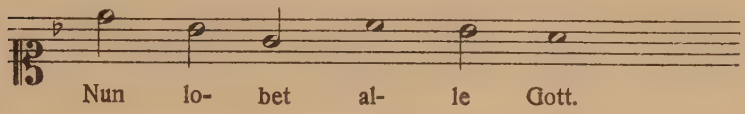


und No. 43:

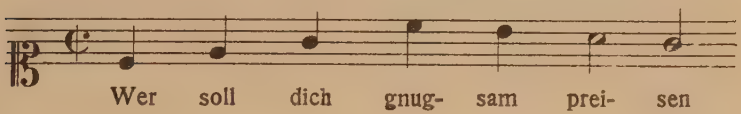


Sehr beliebt sind bestimmte melodische Formeln; so sind z. B. bei Aufforderungen, wie Wacht auf, Frohlocket u. a.

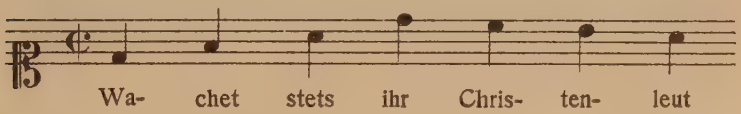
Dreiklangsmotive fast die Regel; hier einige Beispiele. In den „Himlischen Liedern“ V 8 heißt es:



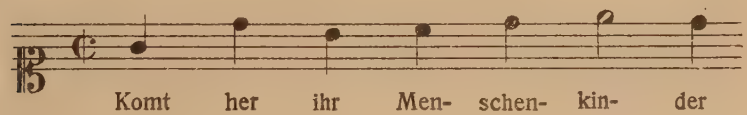
Das Motiv kehrt in der Nummer häufig wieder. Ein anderes in der „Seelenlust“ No. 18:



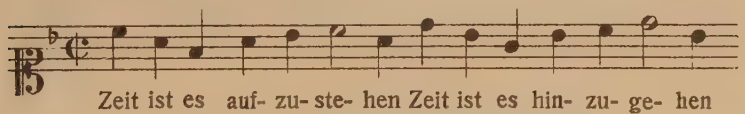
und in No. 19 dasselbe in d-moll:



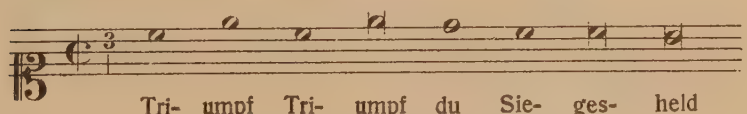
Weiter in den „Festandachten“ No. 32:



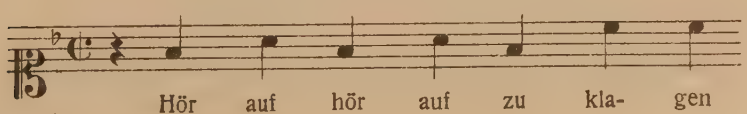
auch in No. 51 mit Sequenz:



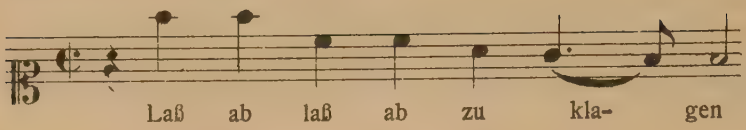
ähnlich in den „Katechismus-Andachten“ No. 17:



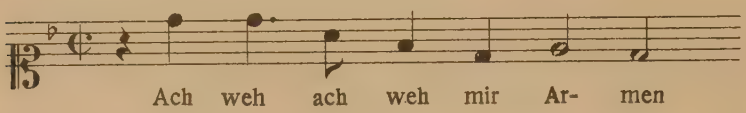
weiter in der „Kreutzschule“ No. 41:



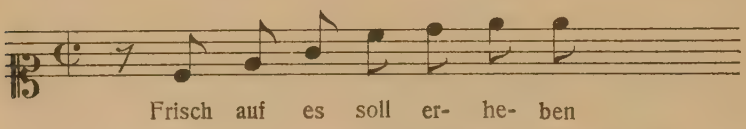
ebendort in No. 54:



und No. 65:

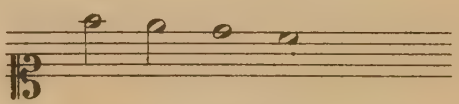


und endlich noch ein Beispiel aus dem „Seelenparadies“ I No. 39:

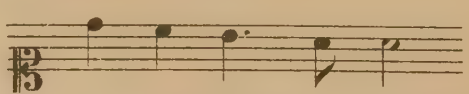


Während man in der Anwendung großer und den Ausdruck charakterisierender Intervalle schon mehr den Einfluß der Kunstmusik gewahrt, stehen die soeben angeführten und überaus häufigen Wendungen wieder ganz auf volkstümlichem Boden.

Typisch ist weiter in dieser Melodik die häufige Wiederkehr einer bestimmten Cadenzformel, die in einer stufenweise abwärts in den Cadenzton führenden Tonreihe besteht; sie beginnt meistens von der oberen Quart aus

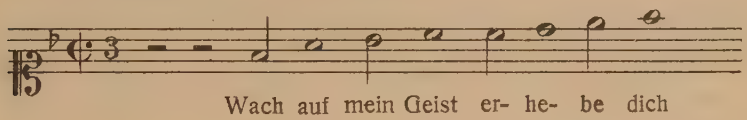


und sie erhält in Mollstücken, namentlich weltlichen, gewöhnlich folgende rhythmische Gestalt:

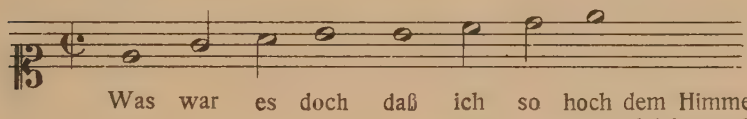


Auch in der geradezu schablonenhaften Wiederkehr dieser im Choral heimischen einfachsten und nächstliegenden

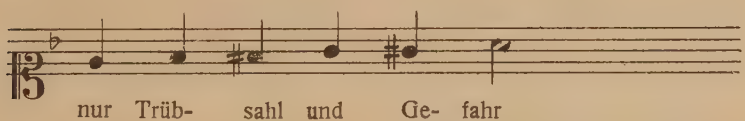
Formel äußert sich das volkstümliche Element dieser Melodien. Dem gegenüber finden sich, wenn auch nicht besonders zahlreich, Stellen, wo die Melodie stufenweise aufwärts schreitet bis zur Cadenz. Ein derartiger Aufstieg ergibt sich dann aber aus dem Inhalt des Textes und trägt so dem Ausdruck in einfacher Weise Rechnung; so z. B. in den „Himlischen Liedern“ III 2:



und ebenda No. 6:

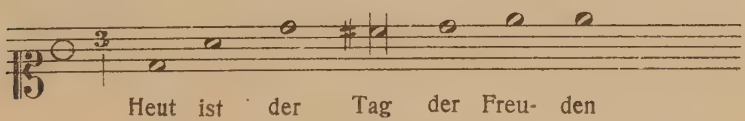


ferner in der „Seelenlust“ No. 50:



wo aus der Klage zugleich die Erregung und bange Furcht spricht;

und No. 23:

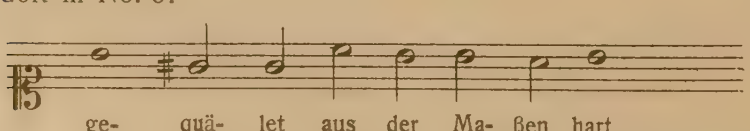


Die knappe, unaufhaltsam aufwärtsstrebende Phrase bringt die Textworte recht anschaulich zum Ausdruck.

Mannigfaltiger gestaltet sich die Melodik in den Stücken der zweiten Gruppe, wo in erster Linie ausdrucksvolle, den jeweiligen Textinhalt charakterisierende melodische Gänge angestrebt werden. Für die Melodie werden hier

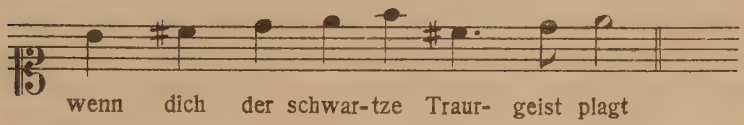
ausdrucksvolle Intervalle den leicht faßlichen vorgezogen; wo es der Text verlangt, werden chromatische Klagemotive oder verminderte und übermäßige Intervalle nicht gespart, wofern nur dem Inhalt des Textes Genüge getan wird. Wie das mitunter gelungen ist, zeigt die No. 3 der M. B. namentlich in ihrem Beginn, wo die „große Not der Krankheit" durch ausgiebige Chromatik in beiden Stimmen und überdies noch in dem allmähligen Zurücksinken der melodischen Linie zum Ausdruck kommt.

Schon oben wurde bemerkt, daß es schwer sei, eine strenge Scheidung zwischen beiden Gruppen durchzuführen, indem die erste manche Elemente der zweiten und umgekehrt enthalte. Dies gilt besonders hinsichtlich der Melodiebildung. Gerade bezüglich der Melodik finden sich auch in den choralartigen Formen Wendungen, die diesen streng genommen nicht angehören. Jene ausdrucksvolleren, aber immerhin noch einfachen Intervalle, von denen oben gesprochen wurde, deuteten schon auf den Einfluß höherer Kunst, wenngleich sie sich auch in einfachsten Formen finden. Dagegen gehört die Anwendung von Chromatik und verminderter bezw. übermäßiger Intervalle einem kunstvolleren Stile an. So ist das oben angeführte Beispiel, in dem sich bei den Textworten Trübsal und Gefahr eine chromatisch aufsteigende Skala findet, einer im ganzen durchaus einfachen choralartigen Weise entnommen. Häufig ist auch bei sonst anspruchslosen Melodien die Verwendung verminderter Intervalle, ebenfalls um einzelne Worte charakteristisch hervorzuheben; bei der Besprechung der Selleschen Arbeiten wird sich Gelegenheit bieten, hierfür zahlreichere Beispiele anzuführen. Hier sei nur zunächst eines aus einem choralartigen Stück der „Haußmusik" angeführt; es heißt dort in No. 6:



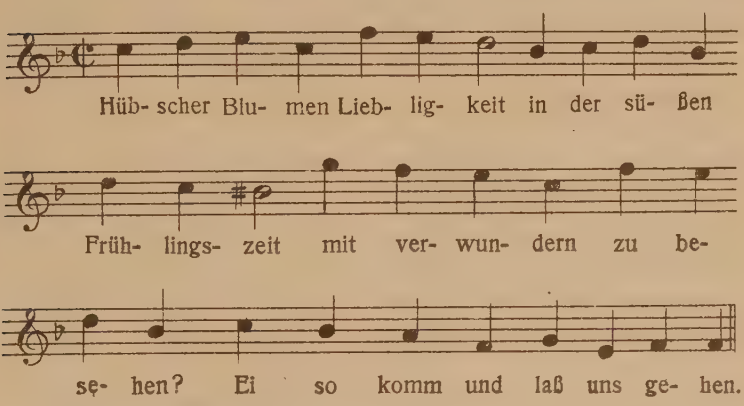
und ein weiteres aus der „Kreutzschule" No. 17: Die Fort-

setzung der früher S. 96 angeführten Stelle „Drum sei getrost und nicht verzagt



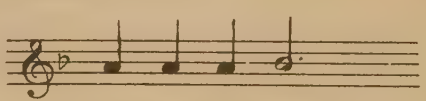
Die Coloratur ist in diesen Melodien ebenso wenig zu finden, als rezitativischer Gesang. Einzelne Melismen sind dagegen nicht selten, namentlich in der „Galathea“ und im „Seelenparadies“.

Sehr beliebt ist auch in den Stücken beider Gruppen die Anwendung der Sequenz; auch darin darf man wohl den Einfluß von Volksmusik sehen, namentlich dann, wenn sie mehr aus Bequemlichkeit Verwendung findet, wie z. B. in den „Seelengesprächen“. Die Nummern 14 und 15 der M. B. zeigen ihre Verwendung dort in einfachster kunstlosester Weise. Ähnlich auch in No. 21 derselben Sammlung:



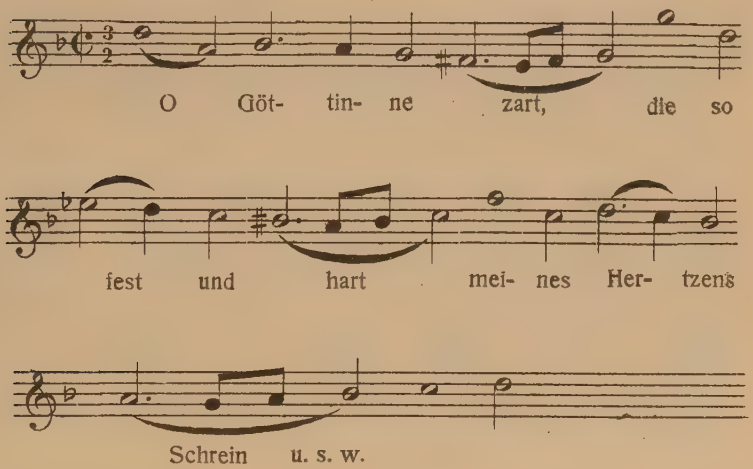
Freiere und künstlerischere Verwendung der Sequenz zeigt eine Reihe Schopscher Sätze, und auch von Staden läßt sich ein schönes Beispiel anführen. Schop bildet gerne das Motiv frei um und vertauscht dabei das Tongeschlecht; die ersten drei Nummern der M. B. zeigen das: in No. 1 wird bei der Stelle „das Volk von Israel“ das Motiv zu den Worten „ein Volk, das sonder List“ wiederholt, aber nicht wörtlich, sondern mit Abänderung des Quintenabstiegs in eine Oktave,

wodurch eine bedeutende Steigerung erreicht wird; die zweite Sequenz zu dem weiteren Text „so willig als beherzt", wiederholt zu „zum Streit erfunden ist" wirkt auch nicht schlecht, doch nicht so bedeutend, wie die erste Stelle. In der folgenden Nummer finden wir sie wieder zweimal. Gleich das Anfangsmotiv zu den Worten „wir haben eine feste Stadt", das zunächst in d-moll steht wird zu „die wohlgebaute Mauren hat" wiederholt, diesmal von F-dur aus anhebend wendet es sich nach d-moll. Die zweite setzt ein bei den Worten „laßt Thür und Pforten offen sein" und zwar in F-dur, wird dann in G-moll wiederholt zum Text: „daß die Gerechten gehen herein", auch sie ist bedeutend und von schöner Wirkung. Endlich findet sich am Schluß der nächsten No. 3 noch eine zu den Worten: „mein Leben muß es fahren, ins finstre Hellenhaus". Ähnlich gute Verwendung findet sich in No. I 10 des „N. h. L. s. B." zu dem Texte „ach ich leide tausend Schmerzen, klage Dir demnach von Herzen u. s. w." (M. B. No. 5). In der genannten Sammlung steht noch ein schönes Beispiel in der No. 2, einem Liede Stadens[1]), wo eine ähnliche Wirkung durch wörtliche Wiederholung eines Motivs bei „Krieg nimmt das Blut, raubt Ehr und Gut" erzielt wird; eine zweite derartige Stelle in demselben Stück bei: „das Schwert verzehrt, der Krieg verheert" erhält ihre Wirkung erst durch die nachfolgende außerordentlich ausdrucksvolle Schlußphrase: „Die Liebe wird vergessen." Auch die „Galathea" enthält hübsche und zahlreiche Beispiele für sinnvolle Anwendung der Sequenz; nur auf einige sei hier hingewiesen. In No. 12 „Dorinde du prächtigst auf Erden" (M. B. 23) ist es das kurze den Textausdruck aber durch die Art und Weise seiner Durchführung recht gut treffende schon früher erwähnte Motiv:

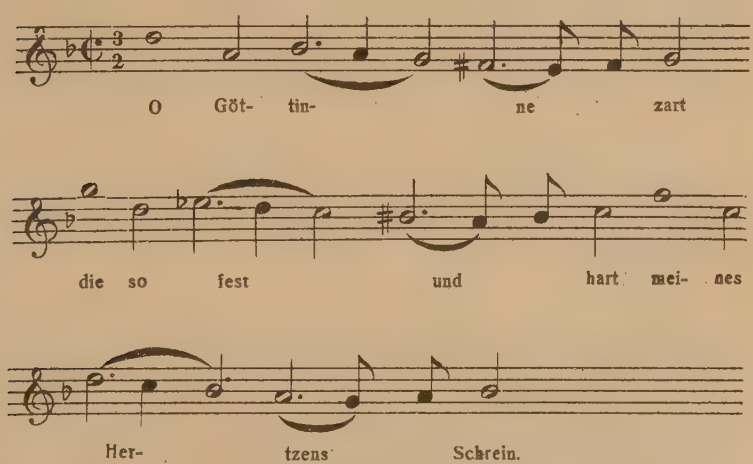


[1]) M. B. Nr. 4.

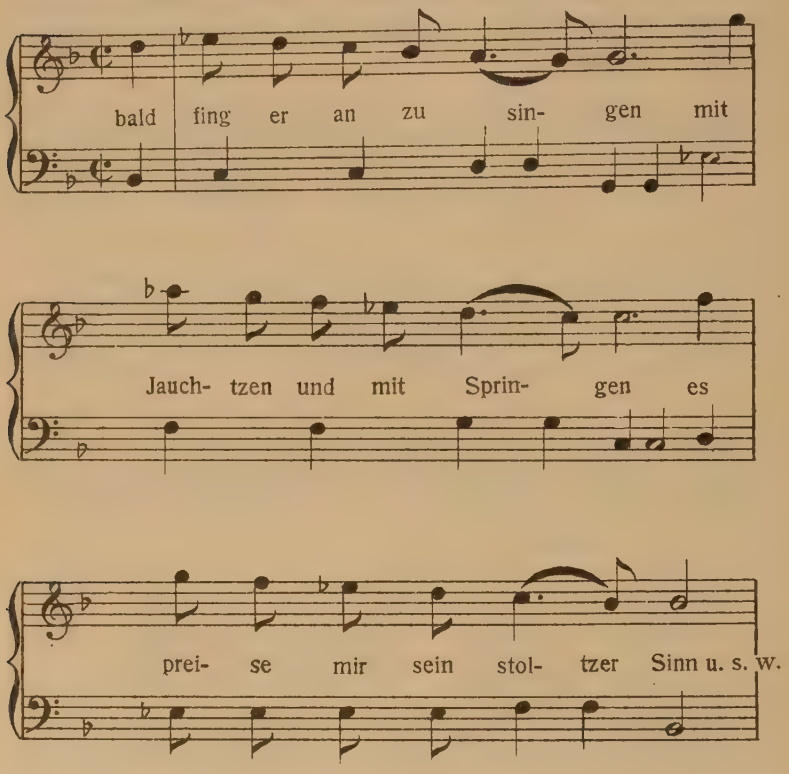
in dem unerwarteten Eintritt von Es-dur erreicht diese schöne Steigerung ihren Höhepunkt. Weiter kann auf die No. 24 dieser Sammlung hingewiesen werden; der ganze Vordersatz wird fast allein aus einer Sequenz bestritten, deren Motiv ungewöhnlich ausdrucksvoll ist durch auffallend reiches Melisma[1]):



[1]) Die Phrasierung des mir vorliegenden Druckes führt zu wenig angemessener Deklamation, sie sei zum Vergleich mitgeteilt:



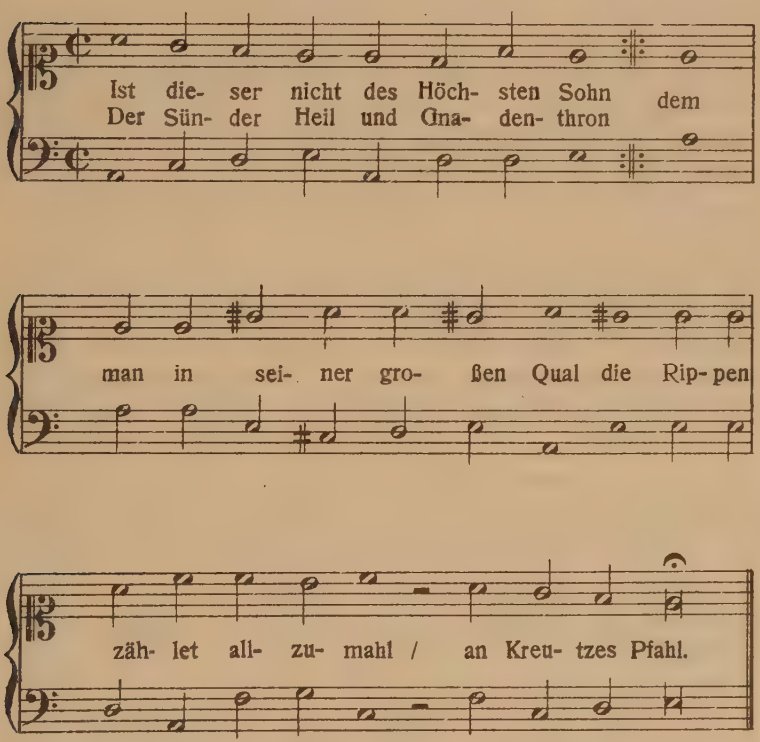
Endlich noch ein recht hübsches Beispiel in der No. 26; dort heißt der zweite Teil (der Schäfer Corydon kommt gezogen) (M. B. No. 29):



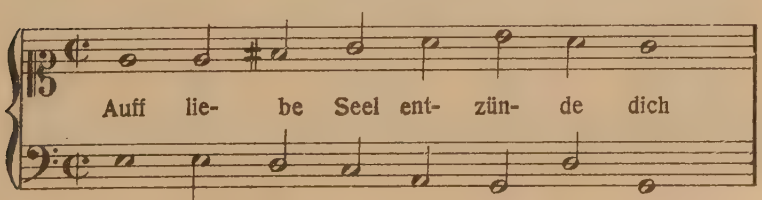
Das Singen, Jauchzen und Springen kommt hier zu lebendigem, anschaulichem Ausdruck. Bei der Betrachtung der einzelnen Komponisten wird sich noch Gelegenheit bieten, auf weitere Beispiele hinzuweisen.

Schließlich sei in diesem Abschnitt noch erwähnt, daß sich hin und wieder Melodien finden, die bei der Schlußcadenz die Terz- oder Quintlage vor dem vollkommenen Ganzschluß bevorzugen. Da dies aber eine ausschließliche Eigentümlichkeit von Selles Melodien ist, mag sie dort erwähnt und mit Beispielen belegt werden.

In harmonischer Hinsicht zeigen diese Melodien und Sätze durchweg die Abkehr von den alten Kirchentonarten zur modernen Tonalität. Ausgesprochenes phrygisch hat nur die Melodie Papes zur vierten Andacht:

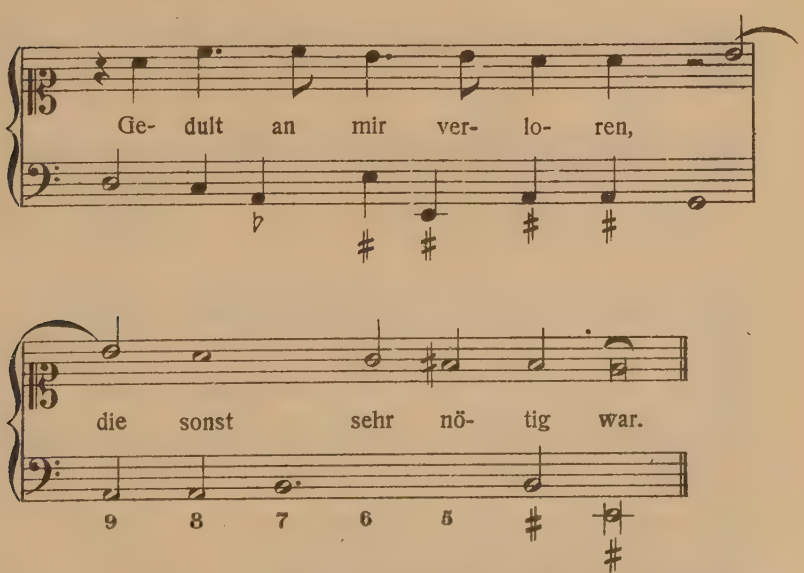


Auch sonst zeigt sich bei ihm noch am deutlichsten der Einfluß der alten Tonarten, so gleich in dem altertümlich klingenden Beginn von No. 1:

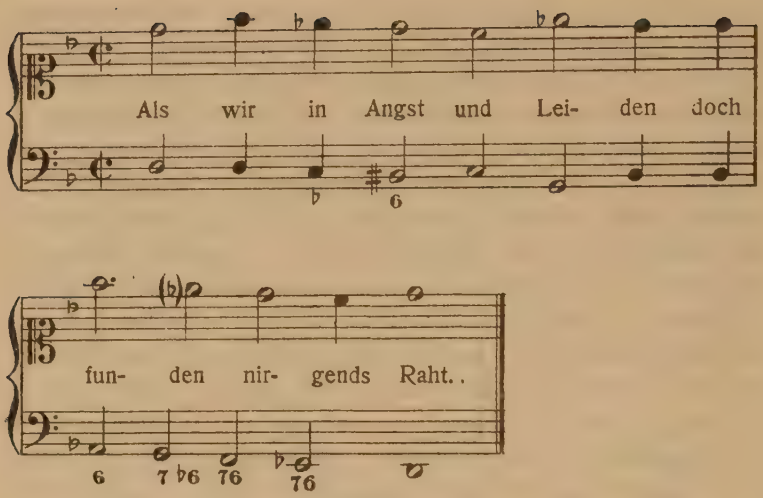


In der weitaus größten Mehrzahl tritt aber der Moll- oder Dur-Charakter deutlich hervor, und zwar ist die Molltonart, namentlich in den weltlichen Melodien, entschieden vorherrschend. Die Modulation beschränkt sich in der Regel auf die nächstliegenden Tonarten, als Dominanten und Paralleltonarten. Bei den meisten Stücken ist der Baß nur Stütze der Melodie, er folgt ihr Note für Note, jede schärfere Dissonanzbildung vermeidend und die melodischen Cadenzen bekräftigend. Nur bei einem kleinen Teile der Melodien finden Septimen- und Nebenseptimenharmonien Verwendung; wenigstens werden sie nicht gerade häufig durch die Baßbezifferung gefordert; der Ausführung der Generalbaßstimme fällt natürlich die Aufgabe zu, in Stücken, deren harmonische Skizze das einfachste Maß zeigt, durch Einschalten von Durchgängen und Vorhalten in angemessener Weise nachzuhelfen. Daneben gibt es aber auch Sätze, die schon allein durch die Führung des Basses harmonisch reichhaltiger erscheinen, wenn nämlich dieser in seinem Verlauf nicht ausschließlich von dem der Melodie beherrscht wird, so daß er durch selbständige Bewegung harmonische Bildungen mannigfaltiger Art veranlaßt. Bei solchen Stücken ist dann die Möglichkeit vorhanden, die gewöhnlich ziemlich mechanische Cadenzierung beim Reim, wie sie in unseren Melodien die Regel ist (worüber unten weiteres folgt), weniger oder gar nicht fühlbar werden zu lassen. Ein besonders gutes Beispiel hierfür bietet No. 2 der M. B. bei der Stelle „Du Herr erhältest Fried' und Ruh"; die volle Cadenz auf letzterem Wort kommt wenig als solche zum Vorschein, da der Baß ganz selbständig weiter geführt wird, so daß die Tonart, in der die Stimmen cadenzieren, nur vorübergehend berührt wird. Beispiele solch freierer Baßbehandlung bieten naturgemäß in erster Linie Stücke unserer zweiten Gruppe, der ja auch das eben angeführte Beispiel angehört. Namentlich die imitatorisch gehaltenen Sätze liefern hierzu Belege; es ist klar, daß bei einer dem polyphonen Stil sich nähernden Schreibart Gelegenheit zu mancherlei zufälligen und daher reicheren Harmoniebildungen sein wird. Als Beispiel hierfür kann die

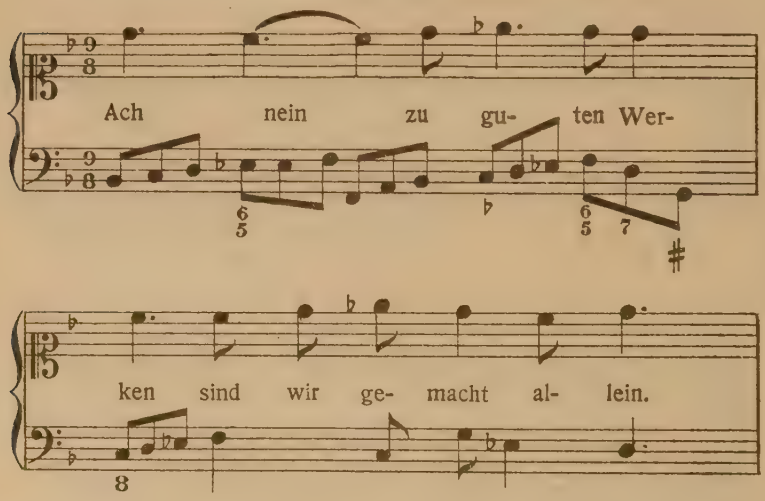
No. 3 der M. B. angeführt werden, in Ober- und Unterstimme haben zunächst beide das gleiche Tonmaterial, doch ist seine rhythmische Gestaltung bei beiden verschieden: Der Baß führt durch die Entwicklung seiner Stimme alsbald zu einem recht scharfen Querstand mit der Oberstimme, der zu einer beinahe übertrieben realistischen Wiedergabe des Textes führt, die noch durch die Anwendung der Chromatik in beiden Stimmen gesteigert wird. Auch für ganz frei geführte Bässe, ohne daß imitiert wird, lassen sich Beispiele anführen, wodurch in ähnlicher Weise freie harmonische Bildungen entstehen. Am Schluß des eben erwähnten Stückes führen so Melodie und Baß durch Gegenbewegung zu sehr ausdrucksvollen Vorhalten, die wieder der Erschöpfung des Textinhaltes zu gute kommen. Ein ähnliches Beispiel bietet der Schluß von I 8 der „Himlischen Lieder"; dabei setzt die Stelle nach einem A-dur-Abschluß mit einem unmittelbaren G-dur ein; der Text heißt vorher: „ich klage Dir mit Schmerzen, daß mir in meinem Herzen die Bosheit angeboren, so daß ich ganz und gar



auch eine Stelle aus den „Festandachten" sei hier angeführt. In No. 37 heißt es da:



Endlich noch ein Beispiel von ungewöhnlich selbständiger und belebter Baßführung im „Seelenparadies“ II; dort findet sich in No. 55 die folgende Stelle:



auch hier ist eine mechanische Cadenzierung durch die freie Führung des Basses geschickt umgangen.

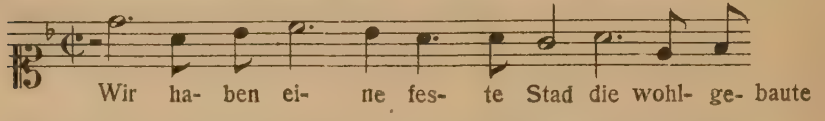
Wir werden am Schlusse dieses ganzen Abschnittes das Verhältnis der eben angeführten Erscheinungen, die sich

noch beträchtlich vermehren lassen, wozu wir aber spätere Gelegenheiten benutzen wollen, zur Forderung der Volkstümlichkeit näher zu berühren haben.

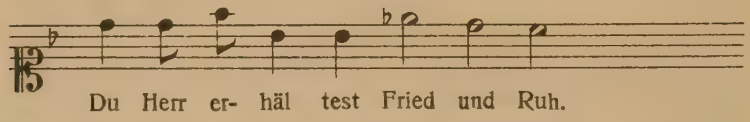
Doch vorher ist noch die Rhythmik der Melodien, sowie ihr Verhältnis zum Metrum der Texte zu betrachten. Als das Gewöhnliche bei diesen Melodien finden wir, daß ihre Gestaltung und Form ausschließlich von derjenigen der Textstrophe bestimmt wird; also die Strophenform gibt die Liedform. Hat jene den gewöhnlichsten, an sich freilich recht mannigfaltigen Bau von zwei Stollen und Abgesang, so hält die Melodie diese Form fest: die beiden Stollen erhalten die gleiche Musik und manchmal werden auch korrespondierende Glieder des Abgesanges musikalisch gleich behandelt. Aber es kann gleich erwähnt werden, daß eine verschiedene Vertonung der beiden Stollen auch in sonst dem Strophenbau folgenden Melodien nicht selten ist. Die Beschaffenheit der einzelnen Verse bestimmt die rhythmische Gliederung der einzelnen Perioden. Demnach erhalten gleich gebaute Verse gleich lange Phrasen, wobei in der Regel auf jede Silbe eine Note fällt; dabei wechselt punktierter mit ganz gleichmäßigem, zwei- und dreiteiliger Rhythmus in mehr oder weniger glücklicher Mischung mit einander; auch ein Wechsel zwischen langsamen und schnelleren Rhythmen ist nicht selten. Die Melodien des „Gekreuzigten Jesu“ von 1648 sind fast durchweg in einerlei Notengattung notiert, wodurch sie natürlich sehr monoton wirken. Daß in der Regel an der Cadenzierung beim Reim festgehalten wird, wurde schon früher hervorgehoben. Daraus ergibt sich, daß die rhythmische Gliederung der Melodien im allgemeinen die einfachste Form zeigt, und sich darin sehr unterscheidet von solchen Stücken, deren Formen von Concert und Cantate beeinflußt sind, wie sie fast alle bis zu Rists Auftreten erschienene Liedsammlungen enthalten, und in denen dann auf diese Übereinstimmung zwischen Textmetrum und musikalischer Periode verzichtet wird. Die Sammlungen von Albert, Kittel und Weber, sie alle stehen mehr unter dem Einfluß großer Formen. Aber Rists Forderung der Volkstümlichkeit verlangte auch in dieser

Hinsicht eine Rückkehr zum Einfachen, die wir denn auch in dieser Beziehung meistens erfüllt sehen.

Doch nicht ausnahmslos, wie die zahlreichen Abweichungen vom Typus zeigen werden, auch sogar in sonst einfach gehaltenen Melodien zeigt sich dies. Die Außerachtlassung der gleichen Stollen wurde schon erwähnt. Zweierlei Abweichungen vom Metrum der Strophe lassen sich nachweisen: Verkürzung und Erweiterung einzelner Perioden. Zur ersten kann auch das häufige Übersehen des Auftaktrhythmus gerechnet werden. Gleich No. 1 der M. B. beginnt ohne Auftakt, ebenso No. 2. Wir háben eíne féste Stádt, die wóhl gebaúte Maúern hat. Schop betont anders



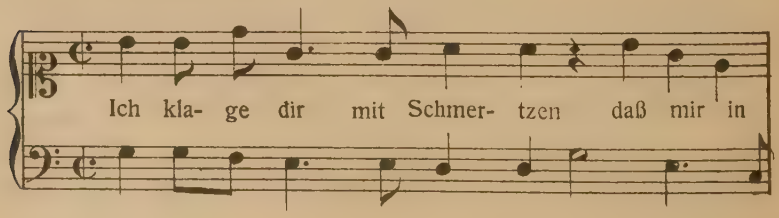
weiter in derselben Nummer an der Stelle: Du Hérr erhältest Fríed und Rúh

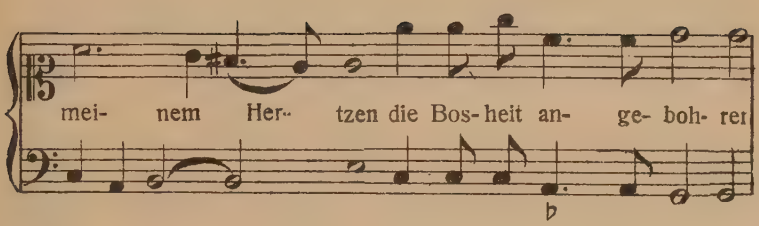


und noch viele andere Stellen der M. B. bieten Beispiele. Manchmal geschehen derartige kleine Abweichungen sehr zum Vorteil einer sinngemäßen Deklamation, bei der der logische Akzent in erster Linie dadurch berücksichtigt wird, in anderen Fällen auch wieder sehr zum Nachteil einer solchen; hierfür noch ein Beispiel. In I 6 der „Himlischen Lieder“ heißt es:

„Ich klage dir mit Schmerzen
Daß mir in meinem Herzen
Die Bosheit angeboren“

dazu lautet die Melodie:



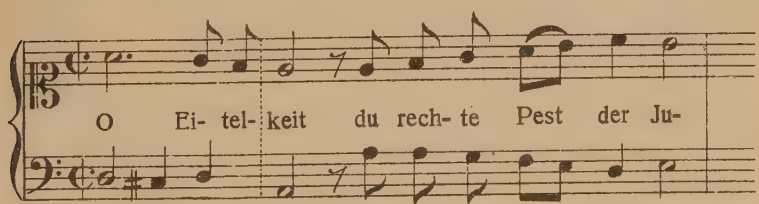


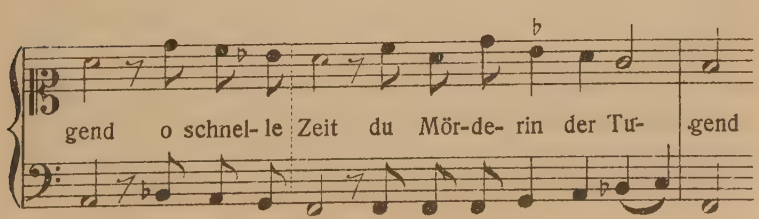
Die Betonung d i e Bosheit ist nicht sehr geschickt, veranlaßt wird sie durch Wiederholung des Motivs, das zu den Worten „i c h klage Dir“ geprägt ist. Dort entspricht die Deklamation zwar auch nicht dem Metrum, aber sie stört auch nicht, wenigstens nicht so, wie bei der Wiederholung; allerdings würde dem Fehler leicht abzuhelfen sein durch folgende einfache Korrektur: statt Zugleich haben wir hier ein Beispiel einer recht unglücklichen Cadenzierung: „Daß mir in meinem Herzen — Cadenz in E — die Bosheit angeboren“.

Wirkliche Verkürzung der Perioden findet sich nur selten: hier zunächst ein Beispiel aus der Florabella:

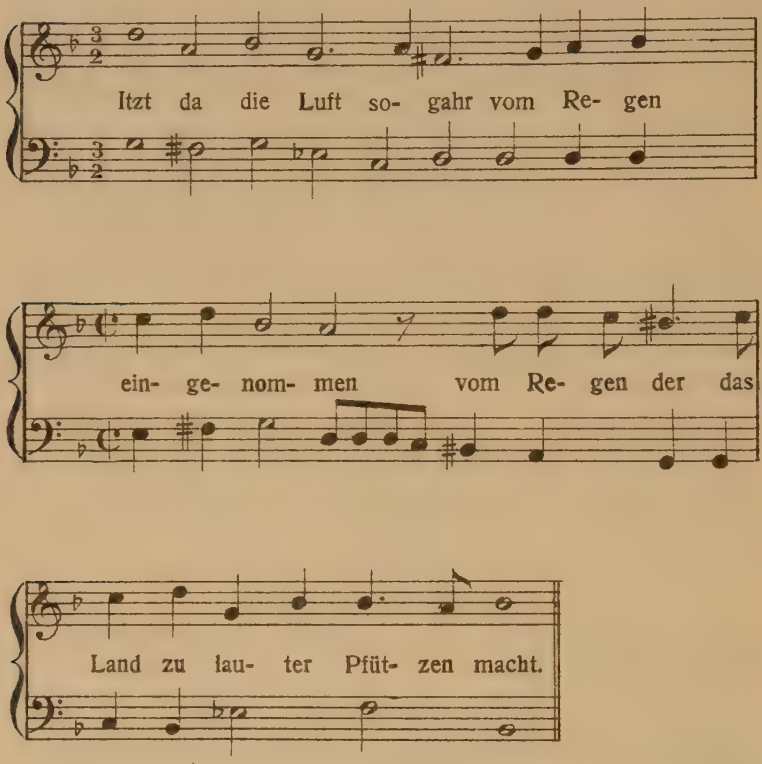
„O Eitelkeit
Du rechte Pest der Jugend
O schnelle Zeit
Du Mörderin der Tugend.“

Die metrisch gleichen Verse 1 und 3 werden musikalisch ungleich behandelt:



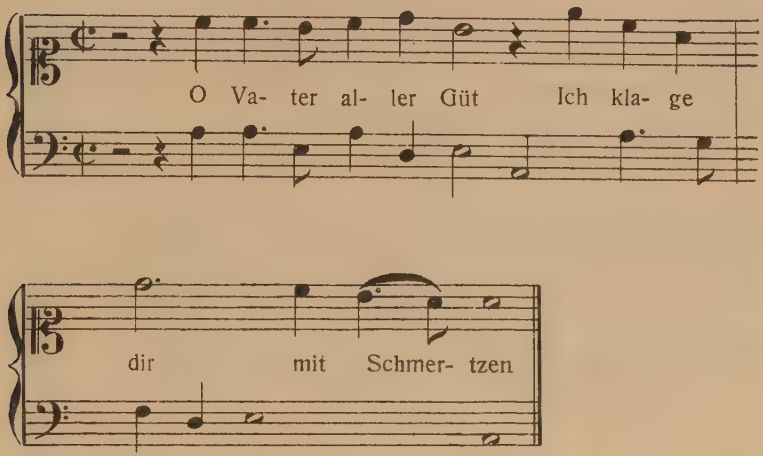


Ein anderes daselbst No. 20 „itzt da die Luft so gar u. s. w.“; allerdings ist dieses Stück eine Parodie, die Unregelmäßigkeit wird hier veranlaßt durch die Imitation:

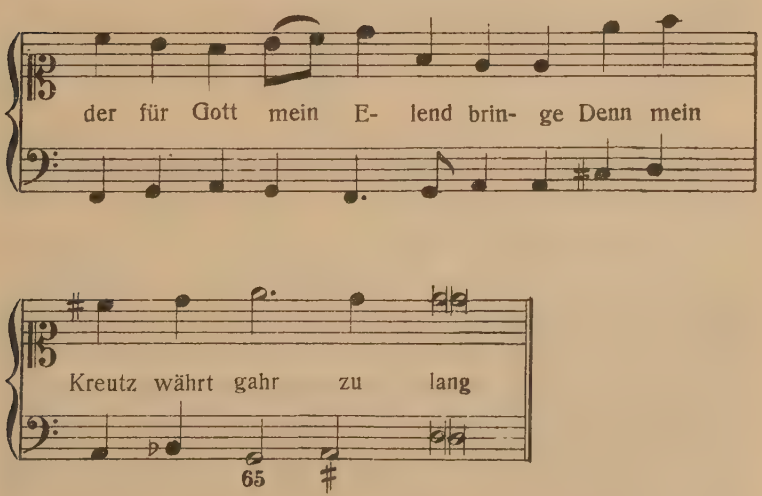


Viel häufiger sind dagegen Erweiterungen zu finden. Sie werden naturgemäß überall da notwendig werden, wo einzelne Worte oder auch ganze Verse vor anderen hervorgehoben werden sollen. Sie sind daher vor allem ein Mittel des Einzelausdrucks und sollen hier nur durch wenige Beispiele charakterisiert werden, da es bei der Besprechung der einzelnen Komponisten und ihrer Arbeiten zu deren richtiger Würdigung notwendig sein wird, auf Freiheiten dieser Art ausführlicher einzugehen. Zunächst seien einige Beispiele angeführt, wo die Dehnung durch Hervorhebung einzelner Worte, auf denen dann auch gelegentlich kleine

Melismen Platz finden, veranlaßt wird; an solchen Stellen wird auch bisweilen dem Baß eine selbständigere Rolle zufallen. So in No. 18 der „Himlischen Lieder“: Ich klage Dir mit Schmerzen



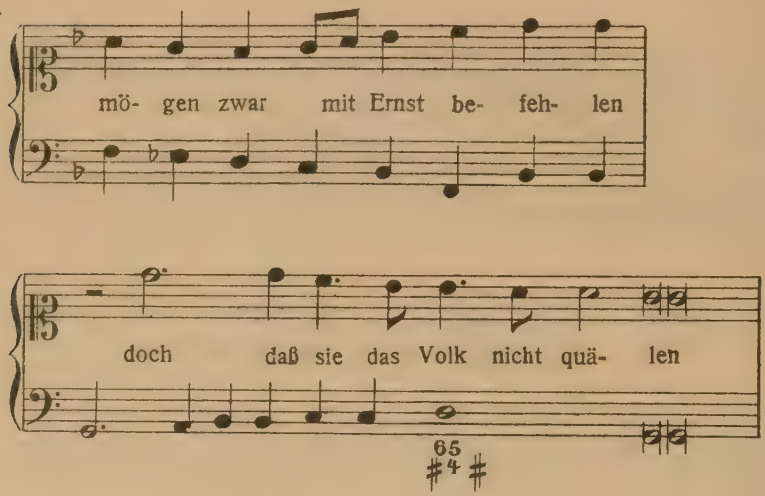
Ein anderes Beispiel aus der „Kreutzschule“ No. 19; der Schluß lautet: „daß erschall mein Klaggesang“



Ein Beispiel für Erweiterung der Perioden durch Hervorhebung nicht nur eines sondern mehrerer Glieder findet man oben S. 107 zu dem Text:

Geduld bei mir verloren
Die sonst sehr nötig war.

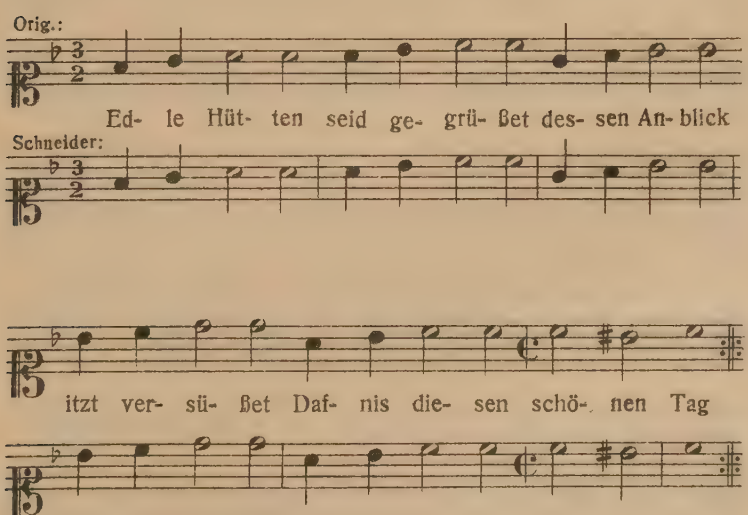
Der zweite Vers ist zur doppelten Länge des ersten ausgedehnt. Ein anderes Beispiel bietet die „Haustafel". No. 9 schließt folgendermaßen (der Text handelt von der Pflicht der Herren gegen ihre Untergebenen):

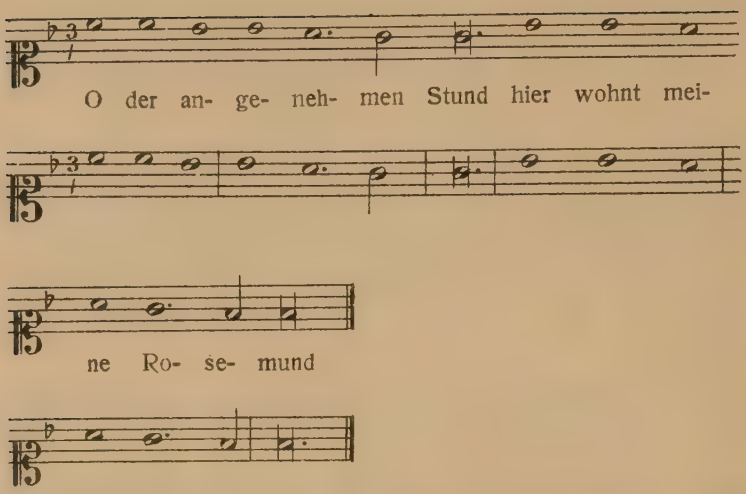


Diese beiden mögen vorläufig als Belege dieser nicht gerade seltenen Erscheinung in unseren Stücken genügen.

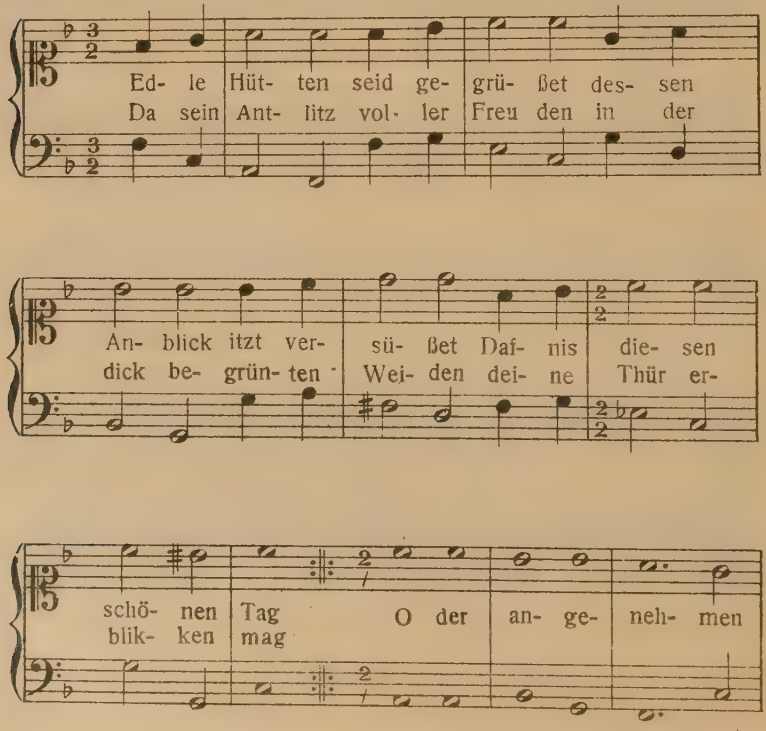
Schließlich muß in diesem Zusammenhange noch darauf hingewiesen werden, daß die Kompositionen zum Teil noch nach alter mensuraler Weise notiert sind, nämlich so, daß das vorgesetzte und gedachte Taktzeichen nur arithmetische, nicht rhythmische Bedeutung hat, d. h. es muß eine Mischung von geradem und ungeradem Rhythmus angenommen werden, eine Auffassung, die zuerst von Kretzschmar, und zwar für eine Gruppe der Arien Alberts in der Einleitung zur Neuausgabe in den Denkmäler deutscher Tonkunst XII

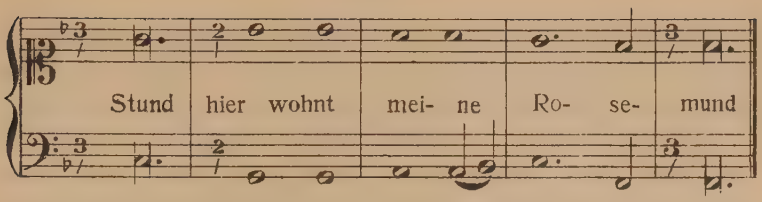
vertreten worden ist. Übersieht man dies, so ergibt sich in solchen Fällen eine manchmal unmögliche Betonung, wodurch dann auch Schneider in seinem „deutschen Lied“ veranlaßt wurde, die Arbeiten des Ristschen Kreises auch nach dieser Richtung hin scharf zu verurteilen. Sein Vorwurf wird aber hinfällig, sobald man sich über die Funktion des Taktzeichens klar ist, und ihm, wie gesagt, keine rhythmische Bedeutung beimißt: die sinngemäße Betonung der Worte ist allein ausschlaggebend für die rhythmische Gliederung im einzelnen. Hierfür einige Beispiele zur Erläuterung. Das Beispiel, welches Schneider zur Rechtfertigung seiner Kritik anführt, die No. 34 der „Florabella“, scheint uns wie kaum ein zweites geeignet, seine Vorwürfe über schlechte Deklamation zu widerlegen, wenn man nur berücksichtigt, daß es sich hier eben um ein Beispiel der älteren, soeben berührten Notierungsweise handelt. Ich gebe auf einem System die Oberstimme in Originalgestalt, darunter dieselbe in Schneiders Rhythmisierung, deren Hauptfehler darin besteht, daß er den Auftaktcharakter der Melodie, der allerdings aus der Originalnotierung nicht ersichtlich wird, nicht erkennt:



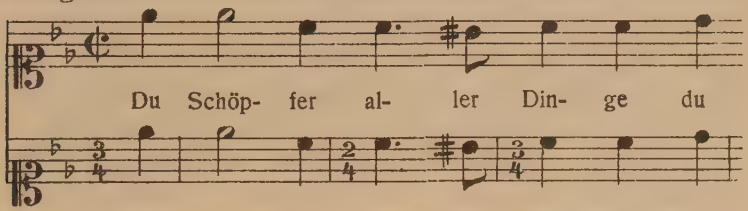


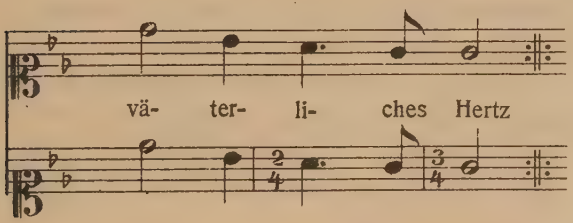
Die Deklamation ist, wie man sieht, völlig unmöglich, wenn man mit Schneider den vorgesetzten Zeichen rhythmische Bedeutung gibt. Nimmt man dagegen auftaktigen, gemischten Rhythmus an, so kommt man zu folgender, völlig einwandfreier Melodie:



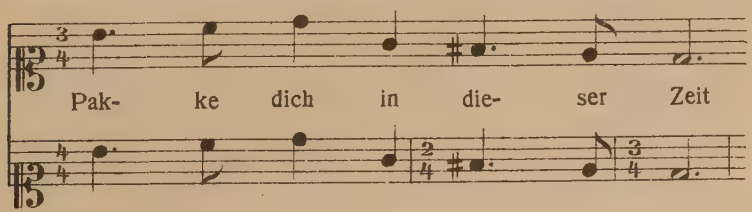


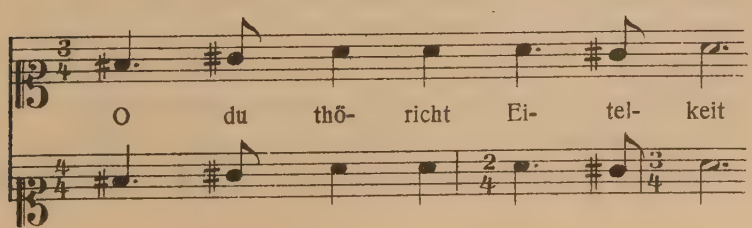
In No. 68 der „Hausmusik“ ist die Notierung folgende, der wir auf einem zweiten System gleich die richtige Ausführung beifügen:





Ein anderes Beispiel sei aus den „Seelengesprächen“ II angeführt. Es handelt sich um folgenden Mittelsatz:





Man sieht sogleich, welche unmöglichen Betonungen sich ergeben würden, wollte man im ersten Fall ¢ im zweiten das $\frac{2}{4}$ als Andeutung des Rhythmus auffassen.

Fassen wir zum Schluß die Hauptpunkte zusammen, so finden wir: in der großen Mehrzahl zeigen die Stücke unserer Sammlungen in formeller Hinsicht Anlehnung an Choral und Tanzlied. Es sind demnach Strophenlieder, deren Melodik durchaus faßlich und einfach ist, allerdings sehr häufig so einfach, daß von irgendwelchem musikalischen Gehalt nicht mehr die Rede sein kann, wie wir in Einzelheiten noch sehen werden. Diese Einfachheit sehen wir auch in harmonischer wie rhythmischer Beziehung vorherrschen. Bei den meisten Stücken dient der Baß lediglich der Melodie zur Stütze und die Harmonie hält sich in den bescheidensten Grenzen. Die rhythmische Gliederung der Melodien entspricht im großen und ganzen der Form des Textes. Weiter fanden wir für die Melodiebildung Sequenzen und Dreiklangsmotive verwendet, die Cadenzen waren einfachster Art. Hätten wir mit diesen Merkmalen die Charakterisierung der Stücke erschöpft gesehen, so könnten wir sagen, formell wenigstens sei die Ristsche Forderung der Volkstümlichkeit von allen seinen Mitarbeitern erfüllt worden.

Nun fand sich aber in den Melodien vieles, was wir als durchaus unvolksmäßig bezeichnen mußten. Schon aus der Scheidung der Stücke in solche, deren Formen der Volksmusik und solche, wo sie der höheren Kunst entlehnt waren, ergibt sich, daß diese zweite Gruppe und alle die Einzelheiten, die wir als zu ihr gehörig erkannten, der Ristschen Forderung nicht entspricht. Die Abweichung von einfachster Melodik durch den Gebrauch der Chromatik, die Anwendung der Imitation und der motivischen Arbeit, wie sie sich namentlich in freier Fortführung der Sequenzen zeigte, ferner die zahlreichen Fälle selbständigerer und kunstvollerer Baßführung und schließlich die Verwendung von Mensuralmetrik und die zahlreichen rhythmischen Freiheiten, die sich bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Text und Melodie ergaben, alles das eignet sich

nicht für Kompositionen, welche in erster Linie dazu bestimmt sind, Volksgut zu werden. Diese häufigen Fälle von Vermischung der einfacheren Elemente mit solchen höherer Kunst legen die Vermutung nahe, daß über die Bedingungen, die, um Rists Forderungen in allen Punkten zu erfüllen, nötig waren, unter seinen Komponisten keine rechte Klarheit herrschte, wie wir ja allerdings auch seinen eigenen Versuchen den Eindruck abgewannen, daß er selbst von der Art und Weise, wie die ihm vorschwebende Einfachheit der Melodien zu erzielen sei, keine rechte Vorstellung gehabt habe. Damit deckt sich auch, daß wir trotz Rists zahlreichen Äußerungen bezügl. der Melodien eine konkrete Theorie darüber, worin sich die Einfachheit zu äußern habe, bei ihm doch eigentlich vermissen. Diese allgemeine Unklarheit über das, was zu leisten ist, bringt es mit sich, daß die Melodien in der Mehrzahl mehr den Eindruck von Versuchen machen, als daß es Kompositionen sind, deren Faktur die Durchführung ganz bestimmter, klar hervortretender Grundsätze erkennen läßt.

Am Schlusse dieses Abschnittes müssen wir noch einige Fragen mehr äußerlicher Art erörtern. Was zunächst die äußere Form der Sammlungen, in denen unsere Melodien enthalten sind, angeht, so läßt sich auch in ihrer Einrichtung Rists eigentlicher Zweck erkennen; sie erscheinen nicht als große Notenhefte, wie die bis dahin veröffentlichten Liedkompositionen der Staden, Nauwach, Albert, Weber und der Italiener, sondern als Liederbücher, die man bequem in der Tasche mit sich führen kann. So rechtfertigt denn auch der eben genannte Weber, der sich alsbald derselben Form bedient, diese Neuerung[1]):

> „Das gantze Werk zwar hätte / dem Singer und Musikanten zu bässerer Bequemlichkeit / in einem größeren Formate mit allen Texten unterlegt und auf andre Arten können herfür gegeben werden: aber es ist in dieser Gestalt für rahtsamer erachtet. Erstlich / dem Music unerfahrenen zum nuzze / damit / so im

[1]) Georg Weber: Sieben Theile wohlriechender Lebensfrüchte. Danzig 1649. (Exempl. auf der Hamb. Stadtbibl.).

Mangel der Melodie / die Wohrte gebetsweise zu gebrauchen einem belieben wollte / wie sie derntwegen gantz ausgedrukket sind / er sein begehren finden möchte. Hernach auch den Reisenden und anderen / beiderseits Liebhabern mit sich zu führen / zu Dienste".

Und auch Rist selbst äußert sich bei einer Neuausgabe seiner Schriften in Duodezformat 1657 ähnlich:

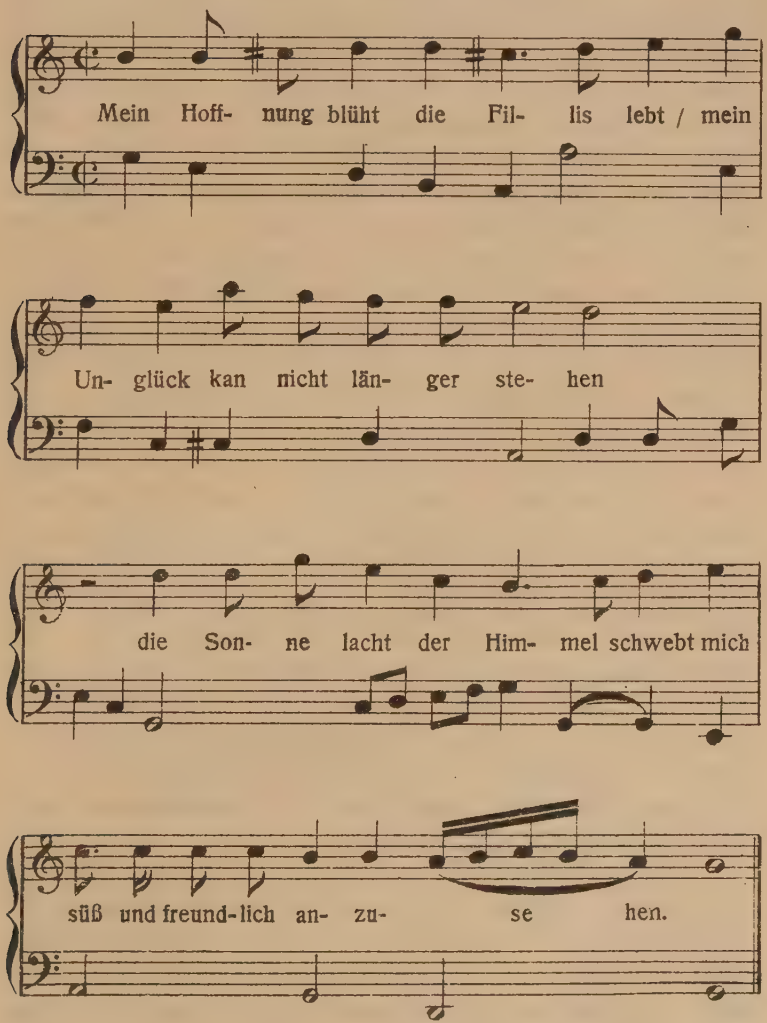
„Welche ich nun auch zum Ersten Mahl in diesem geschmeidigen / und / mit sich zu führen / sehr bequemen Format lasse herfürkommen."

Daß diese Neuerung Rists sehr beifällig aufgenommen wurde, zeigen außer der eben angeführten Sammlung, die allerdings nur in ihrem sechsten Teil Sololieder enthält, namentlich die mit Rist gleichzeitigen Liedersammlungen, so die Zesens und Schwiegers, auch Elmenhorsts geistreiche Lieder von 1681 bezw. 1700, ferner die Nürnberger Sammlungen von Arnschwanger; sie alle wählen Rists bequemes Taschenformat.

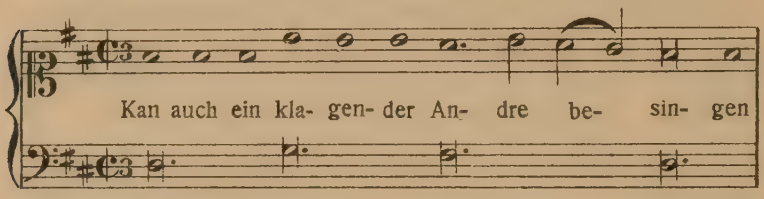
Die Stimmanordnung in den Drucken führt uns zu der Frage: wie sind diese Lieder gesungen worden? Aus dem Folgenden wird sich ergeben, daß ihre Ausführung nicht ausschließlich als Sologesang gedacht ist, sondern daß die Möglichkeit gegeben war, den Baß auch vocaliter auszuführen. Rist folgt nämlich darin den alten Stimmbüchern, daß er Ober- und Unterstimme — mit Ausnahme der die Florschen Melodien enthaltenden Sammlungen — nicht in Partitur bringt, sondern neben- oder hintereinander setzt. Beiden Stimmen ist — wieder mit wenigen Ausnahmen in „Florabella" und „Parnaß", worauf sogleich zurückzukommen ist — Text untergelegt und zwar jedesmal die erste Strophe. Warum die Melodien mit Ausnahme derjenigen Flors nicht in Partitur gedruckt sind, wird sich schwerlich sagen lassen. Rein technische Gründe können wohl kaum die Veranlassung gewesen sein, denn die Florschen Melodiedrucke sind aus derselben Offizin hervorgegangen, wie die meisten anderen.

Flors Melodien haben nun auch mit einigen wenigen in den genannten weltlichen Liedersammlungen keine Textunterlage beim Baß. Der Grund bei zwei von den mir

bekannten weltlichen Melodien hierfür ist sofort klar: der Text läßt sich in diesem Falle dem Basse nicht unterlegen, der Baß ist hier sichtlich nicht dem Metrum des Textes gemäß komponiert. Es wird nicht gelingen, in folgendem Stück der „Florabella“ den Text dem Basse richtig anzupassen; No. 12 (eine Parodie, worauf die Überschrift frantzösische Melodei deutet) heißt so:



Ein anderes Beispiel steht im „Parnaß“ No. 19: Ehrenlied von M. Jacobi, der zweite Teil ist besonders deutlich, von dem ein kurzes Stück hier genügt:



genau so gehen Oberstimme und Baß bis zum Schluß weiter. Darüber ist kein Zweifel, daß hier der Baß nicht darauf eingerichtet ist, auch gesungen werden zu können. Denselben Eindruck hat man auch an vielen Stellen der Florschen Kompositionen; die Textunterlage beim Baß ist häufig garnicht ausführbar, häufig führt sie zu völlig sinnloser Deklamation. Demnach scheint bei Flor und in den wenigen anderen Fällen ein Singen der Baßstimme nicht beabsichtigt gewesen zu sein. Diese Möglichkeit ist aber bei allen übrigen Melodien wohl vorgesehen, denn die Texte sind nicht nur unter den Baß gedruckt, sondern wirklich untergelegt, d. h. sie passen sich ihm ebenso ungezwungen und natürlich an, wie der Oberstimme. Und deshalb erscheint auch wohl die Anordnung der Stimmen nebeneinander, damit in diesem Falle ein jeder der Ausführenden seine Stimme übersichtlich vor sich hatte. Daneben kam die Textunterlage dann auch dem Generalbaßspieler für eine sinngemäße Baßaussetzung zu gute, und zu diesem Zwecke finden wir ja den Text den meisten Continuostimmen zu Vokalsätzen beigefügt. Von Schops Melodien zum ersten Zehn der „Himlischen Lieder“ sagt Rist außerdem ausdrücklich, Schop habe sie so gesetzt,

> „daß sie fast nach Art der heutzutage üblichen Konzerte mit zweyen Stimmen / als einem Baß und Diskant in eine Orgel etc. können gesungen werden“ (S. 61.)

Daß Rist eine solche Ausführungsweise zulassen wollte, zeigt, daß auch ihm der Umstand nicht entgangen ist, daß man dem Sololiede immer noch nicht so allgemein in Deutsch-

land zustimmte; Selle erbot sich ja, wahrscheinlich aus derselben Überzeugung, seine Kompositionen noch nachträglich für den Chorgebrauch einzurichten. Sonst äußert Rist bezüglich der Ausführungen nur gelegentlich, ein Falsettist habe die Oberstimme gesungen (S. 34 Anm. 1.).

Die im Baß skizzierte Begleitung wurde nach der Sitte der Zeit durch Akkordinstrumente ausgeführt; Rist sagt in der Vorrede zu den „Himlischen Liedern“: „In eine Orgel, Regal, Clavizymbel, Lauten und derogleichen Instrumente“. Das Titelkupfer zur „Haußmusik“ zeigt uns eine Familie beim Musizieren: In der Mitte der Hausvater im behaglichen Lehnstuhl zur Laute singend, neben ihm singt die Mutter aus einem Gesangbuch; der anscheinend älteste Sohn spielt das Clavizymbel, während die beiden jüngeren Kinder ebenfalls aus Liederbüchern singen, wobei sichs der an der Seite kauernde Kater ganz wohl sein läßt.

Wie man die Noten dem Texte anzupassen pflegte, läßt sich in etwa aus einer „Erinnerung“ Hammerschmids in den „Katechismusandachten“ entnehmen:

„Mein hochgeehrter Herr Rist!

An denselben gelanget Meine freundliche Bitte / er wolle doch in seiner Vorrede mit wenigen Gedenken / daß ich / — dieweil dise Lieder von Meinem hochgeehrtem Herrn auf die Christliche Kirche recht gemeinet — Selbige nach Ahrt der langsamen / gebräuchlichen Kirchen-Lieder auch habe gerichtet. Wen aber solche zu Hause gesungen werden / können Sie mit etwas geschwinderem Takt in acht genommen und gemachet werden / so / daß man bei jedwedem Striche zu Ausgange des Verses etwas innehalte. Es ist guht gemeinet / und Ich lebe allezeit Meinem hochgeehrten Herrn zu dienen, und sage:

Hier habt Ihrs / großer Rist / was Ihr von mir begehret
Mit Willen / aber doch nach Willen nicht gewehret
Gebraucht es / wens beliebt nehmts an / als wolgemeint
Lebt ehr- und segensvoll / und bleibt Mein Großer Freund.

Hammerschmid.“

Daraus erfahren wir also über den Vortrag der Melodien, im Hause könne man sie etwas schneller singen, und zwar so, „daß man bei jedwedem Striche zu Ausgang des Verses etwas innehalte“. Dabei ist zu bemerken, daß man Taktstriche in unserem Sinne in jener Zeit noch nicht kannte;

die Striche, die H. hier erwähnt, sind solche, die das Versende bezeichnen; sie sollen also die Funktion unserer Choralfermate haben. Irgend ein Prinzip läßt sich jedoch bei H. nicht bemerken, da er solche Striche, falls wir den Drucken glauben dürfen, in manchen Stücken häufiger, in anderen wieder garnicht setzt.

Schließlich sei dieser Betrachtung noch hinzugefügt: Die Oberstimme der Melodien bedient sich meistens des C-Schlüssels auf der ersten Linie, doch finden wir, namentlich in den weltlichen Liedersammlungen, auch den Gebrauch des Violinschlüssels. Die Unterstimme ist mit einigen wenigen Ausnahmen, wo der Bariton- und einmal der Subbaßschlüssel vorkommt, im gewöhnlichen Baßschlüssel notiert. Der sonst in jener Zeit häufige Zusatz „Cantus vel Tenor" findet sich in Rists Sammlungen niemals. Tempobezeichnungen wie adagio oder allegro sind ganz vereinzelt bei Flor und in der früher erwähnten No. 8 der „Seelengespräche" II zu finden; dynamische Vortragszeichen nur als forte oder piano bei dem beliebten Echoeffekt z. B. in der „Florabella" No. 13 am Schluß.

Das größte Interesse unter Rists Musikern beansprucht sein erster Mitarbeiter Johann Schop, wegen seiner z. T. wirklich bedeutenden Sätze.

Trotz dem großen Ansehen, in welchem Schop zu seiner Zeit namentlich als Violinvirtuose stand, sind wir doch über seine Lebensschicksale nur lückenhaft unterrichtet. Sein Geburtsjahr dürfen wir vielleicht noch vor 1600 ansetzen, da wir ihn bereits 1614 in einem Mitgliederverzeichnis der Wolfenbütteler Hofkapelle finden, welches Michael Praetorius an den Kurfürsten von Sachsen schickt. Es heißt da von ihm[1]): „Johannes Schopp ein sehr guter Diskantgeiger, kann

[1]) Chrysander: Jahrb. f. musikalische Wissenschaft I.

das seine uff der Lauten, Posaunen und Zinken auch präsentieren"; und Rist sagt ja 1654 von ihm:

„der auch nunmehr bereits ziemlich viele Jahre hat erreichet".

Vom 1. November 1615 bis zum 17. März 1619 finden wir ihn dann in dänischen Diensten[1]), wahrscheinlich auch als Geiger. Bereits 1621 wird er in Hamburg als Direktor der Ratsmusik angeführt, als welchem ihm nebenbei auch die Mitwirkung beim Gottesdienst oblag. In dieser Stellung hat er hier bis zu seinem im Frühjahr 1667 — also im gleichen Jahre wie Rist — erfolgten Tode gewirkt[2]).

Auf Schops Bedeutung als Violinist wurde schon in anderem Zusammenhange hingewiesen und Rists eigenes Zeugnis dafür angeführt. Schon früh müssen Schop und Rist einander gekannt und Rist muß Schops Geigenspiel bewundert haben. Denn schon in der „Musa Teutonica" von 1634 findet sich das folgende Gedicht, — damals war Rist bekanntlich noch in Heide —:

„Auff den vortrefflichen / weit berühmten und kunstreichen Musicum,
Herrn JOHAN SCHOP.

Epigramma.

Als newlich ohngefehr Amphion war gekommen
Mit Orpheus in die Stadt / so Hamburg wird genandt
Daß sie mit Phöbus Volk auch würden da bekandt
Wie sie den nur darum die Geigen mitgenommen
Sobald die Schop gehört: auff, auff und laß uns gehen
Rieff Orpheus, unsere Kunst wird hier mit Spott bestehen."

und 1646 bietet sich Rist wieder Gelegenheit, Schops Ruhm zu feiern in einem Hochzeitscarmen im „poetischen Schauplatz" S. 37 ff. auf Bonaventura Füllsack, einen bedeutenden Lautenisten in Hamburg und die Tochter unseres Johann, nämlich Margarethe Schop. Da in diesem Gedichte auch

---

[1]) Hammerich-Elling: V. S. f. M., 1893, S. 87 f.

[2]) Diese Tatsachen ergeben sich mit Bestimmtheit aus den Hamburger Kämmerei- und Kirchenrechnungsbüchern, die ich auf dem dortigen Staatsarchiv eingesehen habe. Ratsakten aus der Zeit sind leider so gut wie gar nicht mehr vorhanden. Demnach sind die bisherigen Angaben von Schops Todesjahr bei Eitner und Seiffert a. a. O. zu berichtigen, vgl. auch Anm. S. 128.

andere der uns hier besonders interessierenden Musiker und Hamburgs Vorzug in musikalischer Hinsicht vor anderen Städten gepriesen werden, sei es trotz seiner beträchtlichen Länge mit einigen Auslassungen hier mitgeteilt:

„Herrn Bonaventura Füllsakk / Eines Edlen und Hochwürdigen
Rahts der Statt Hamburg bestalltem Lautenisten / und
Der Ehren-Tugendreichen
Jungfrauen /
J. MARGARETHEN
des hochberühmten und in der Singekunst trefflich erfahrenen
Herren Johannis Schopen
hertzvielgeliebter Tochter.

An ihrem hochzeitlichen Freudentage übergeben.

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

O wie so wolgetan! O wie so wol getroffen
Wer hätt' ein besser Paar doch immer können hoffen
Seht wie die Edle Kunst auff dieser Liebe Bahn
Was sich am besten schikt zusammen hat gethan
Nun / Hamburg kanst Du recht vor andern triumfieren
Nun kannst Du recht den Preis der Kunsterfahrenen führen
Nun wird Dein großer Ruhm / der sonst so manches Land
Erfüllet hat / erst recht der gantzen Welt bekant.
Wo find ich eine Statt / die so für anderen trabet
Mit dieser Himelskunst? die Gott so hoch begabet
Mit dieser Wissenschaft? wo gehet man herein /
Da so viel großer Leut und edle Singer seyn,
Ey war es nicht zu viel die Schulzen zu behalten
Die Meister vom Klavier / die nun in dir veralten
Samt Ihrer Wissenschaft? Ey war es nicht genug
Daß Scheidemann sowol in Dir die Orglen schlug?
Mein Hamburg / hast du nicht so manches Jahr genossen
Des Schopen Fertigkeit so / daß es oft verdrossen
Viel großer Leute / die von außen abgesehen
Den Seitenzwinger stets in Deinen Zimmern stehen?
Was? hast Du nicht noch mehr der Künstler angenommen
Zu welchen auch zuletzt Herr Sellius ist gekommen?[1])
Und nun Apollo selbst / der wehrter Bräutigam
Herr Füllsack, der die Kunst aus Frankreich mit sich nahm
Ey schade / daß sein Nahm auch nicht vom S. beginnt
Weil S. im ABC den Preis allein gewinnet
Was die Musik betrifft: als Schütze, Schultze, Scheit,

[1]) Er kam 1637 nach Hamburg.

Schop, Schild, Schein, Scheidemann und Sell in dieser Zeit[1]).

Von andern sag Ich nichts / die gleichwol auch zu preisen
Und hoch zu rühmen sind / daß Ihre Liederweisen /
Ich wollte nur zur Lust der Hochzeit zeigen an
Was sonderlich das S. in unserem Singen kann.
Ihr habet Euch Herr Schop zwar trefflich vorgesehen
Indem Ihr Kunst und Kunst beisammen lasset stehen
Denn dem gelingt es wol / ja der wird groß und reich
Der seinen Stand behält / das heiß ich gleich und gleich
Zwey Künstler haben hier zwey wolgerahtne Kinder
Gezeuget in der Eh / auch ist der Sohn nicht minder
Berühmet in der Kunst als erst sein Vatter war.
Da wird Herr Füllsack und die Jungfrau Schop ein Paar."

Es folgt dann ein Lob der Musik und dann fährt Rist fort:

„Was gehet doch Herr Schop für Euer berühmtes Geigen?
Fürwahr Amfion und der Orpheus müssen schweigen
Was ist doch Lieblichers zu hören in der Welt
Herr Füllsack / als wenn Ihr die Lauten recht gestelt
Und schlagt die Saiten frisch . . . . . ."

Und Rist schließt sein Kompliment:

„Ach seht das liebe Kind / wenn es noch kaum kann lallen
So wird ihm schon die Laut' anstatt der Milch gefallen.
Denn was von Füllsack und von Schopen kommt heran
Das wird ein Musikant / auch eh es reden kann."

---

[1]) Ich glaube, wir begegnen hier zum ersten Mal dem Preise der großen S. unter den Komponisten.

Conrad v. Hoevelen vermehrt (vielleicht mit Bezug auf diese Stelle) in seinem oben S. 18 Anm. 1 erwähnten „Deutschen Zimber-Swan" die Reihe der mit S. beginnenden Musiker noch beträchtlich: S. 159 heißt es dort:

„Ist für diesen der Name S. drin [in der Musik] sonderlich beachtet worden / als Schachius / Sivert / Schein / Schild / Schüz / Scheideman / Schop / Sellius u. s. w., so mus ich auch itzo nicht Herren Smelzers / Sabetini / Snittelbachs / Stöfeken / Sidons / N. Strunks / Strunks des ältren Schülers / Stadens / Spönemans zu gedänken / entoniget sein / und weis ich nicht / ob imand den Höchädelen Wunder-Künstlär Herr Nathanael Snittelbach / (dessen Lübeck sich wol zu rümen hat) als der im Singen und zwar nach allen 4 Stimmen / auf dem Orgel- Blase- und Saitenspihl in der Composition u. s. w. einen Ausbund von gewündscheten Künstlär erweiset / übergehen solte / darum dan auch wolbeurteilende Potentaten ihme Seine Kunst mit großen Gedächtnis-gaben beschänket."

In derselben Sammlung findet sich schon S. 31 eine Anspielung auf Schops Kunst; dort heißt es nämlich in einer Strophe:

„Will ich den Amfion hören
Und des Orpheus Liebligkeit
Der die Wälder kann bethören
Ja die wilden Tier erfreut?
Wünsch ich mir ein treflichs singen
Das die Felsen kann bezwingen
Da man preiset für und für
Orpheus der ist selber hier. J. Schop."

und S. 83 findet sich noch ein Lobgedicht:

„An den vortrefflichen / weit berühmten und in der Singekunst hocherfahrenen Johan Schoop / Als er seine sehr lieblich gesetzete geistliche Gesänge herausgab[1])"

---

[1]) Nur von einem Geiger erzählt Rist, daß er selbst Schop noch durch seine Kunst übertroffen habe: Monatsgespräche IV, S. 185 ff.

„Es sind kaum zwey Monath verlaufen, daß mich ein gar fürtrefflicher Musicus nebenst einigen guten Freunden besuchete, es wußte derselbe / daß ich / ob ich ihn gleich die Zeit meines Lebens mit Augen nicht gesehen / dennoch ein großer Liebhaber seiner edelsten Kunst wäre / ließ sich deßwegen nicht nur in meiner Behausung in Gegenwart etlicher fürnehmer Personen / die ich hatte lassen herzufodern dießen großen Künstler zu sehen und zu hören; Sondern auch in meiner Kirchen — welches in einer großen und weltberühmten Stadt man bishero von ihm garnicht hat erhalten können — dergestalt auff der Geigen hören / daß wenn jemahlen in der Welt ein Orpheus gewesen, der die Verstorbenen wiederum habe können ins Leben bringen, ich schwören wollte, daß dieser Herr S. der rechte natürliche Orpheus wäre / der nicht nur die Menschen / sondern auch die unvernünftige Tiere ja sogar die Stauden . . . sollte bewegen. Dieser neue Amfion dieser unvergleichlicher Arion spielte unter anderem auch zwey geistliche Psalmen / als Vatter unser im Himmelreich und Allein zu Dir Herr Jesu Christ / mit einer so fürtrefflichen Ahrt und sonderbaren Anmutigkeit, daß ich es ohne Vergießung etlicher Trähnen unmüglich konnte anhören / denn es war doch gar zu beweglich! Ich habe auch zwar manchen trefflichen Künstler auff der Geige gehöret, als den alten ehrlichen anoch [1666!] lebenden Herrn Johann Schop / ich habe gehört den berühmten engeländischen Violisten Wilhelm Brade / Ich habe gehört auff dem sehr prächtigen Beylager des Königl. Dennemärkischen Printzen Christianen höchstseligsten Andenken den Frantzosen Fuccart der mit wohlgedachten Hern Schopen / daselbsten konzertieren oder einen musikalischen Kampf halten mußte / worin aber der Frantzose den Kürzeren gezogen / Ich habe gehöret auf dem gleichfalls hochfürstlichen Beylager Herrn Christian Ludovigs / Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg / viele herrliche Männer / jawohl über 20 welche alle dazumahl über die Maße Kunstreich auff der Viole spieleten und kann noch

Ähnlich haben Zesen und Neumark Schops Kunst besungen, jener in den „dichterischen Jugendflammen“ 1651 S. 58 in einem Gedicht: „An den weitberühmten Herrn Johan Schopen als er ihn auf der Geigen spielen hörete“. Auch Zesen scheint nichts dem Spiele von Schop und Scheidemann vergleichen zu können:

„Wan nur Schop und Scheideman
Ihre Kunst vermählen
Flüht der Schwermut / was er kan
Alle sinne fehlen;
Ja die gantze Luft
Fol vom Klange puft.
Das Gerichte setzet ihn
Zu den lichten Sternen /
Da es leuchtet wie rubin
Wie demant von fernen /
Weil kein Mensch so zielt
Und so englisch spielt.“

Ähnlich dieser im „Musikalischen Lustwäldlein“ III 222. Auch der bereits genannte Hamburger Prediger Schupp benutzt Schops Kunst im „Regentenspiegel“ Kap. 4 zu dem Vergleich:

„Was wäre das für ein Lob, wenn jemand sagte, der König von Frankreich könne besser auf der Viol streichen und musicieren als Johan Schop in Hamburg.“

—

alle Tage in unserem großen Hamburg treffliche Künstler hören; Aber / das kann ich in Wahrheit sagen / daß mir seinesgleichen unter allen obbenandten / die gantze Zeit meines Lebens nicht ist vorkommen / und man vieleicht sagen wollte / daß ich solches etwan nicht genug verstünde / oder sonst eine gar zu große Gewogenheit auf dieses Menschen Kunst geworfen hätte / so kan man nur die allertrefflichste Künstler fragen / die mit ihme einer Profession sind / die werden ihme eben ein solches Lob und Zeugnüsse seiner Kunst geben. Ja ich habe mit etlichen hochberühmten Musicis geredet / welche / unangesehen sie seine Freunde nicht sonderlich waren / ihm auch deßwegen nicht viel gutes nachredeten / dennoch bekennen mußten / daß sie seinesgleichen noch niemalen auf der Geige gehöret und man gar schwehrlich dieser Zeit einen finden würde / der ihm auf diesem Instrument überlegen.“

Wen Rist mit diesem hochberühmten Geiger S. meint, vermag ich nicht zu sagen. Man könnte an Nathanael Snittelsbach oder auch Heinrich Schmeltzer denken, von denen ersterer ja auch von v. Hoevelen besonders rühmend hervorgehoben wird. (Vgl. S. 127 Anm.) Auch an N. Strungk kann gedacht werden.

Aber neben seiner Virtuosität muß Schop auch als ein fleißiger und bedeutender Komponist angesehen gewesen sein. Außer den uns hier interessierenden Liedern ist Schop durch solche zu Zesens und Schwiegers Sammlungen bekannt geworden, ferner hat er sich in der Chorkomposition betätigt, worauf ja auch Rists oben erwähntes Gedicht hinweist, und es sollen auch Suiten von ihm existiert haben[1]).

Außer jener Margarethe war noch eine zweite Tochter Johann Schops mit einem Hamburger Musiker verheiratet. Diese, Dorothea, war die Ehefrau des Ratsmusikanten Balthasar Becker; sie starb 1654[2]). Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß der in jener Zeit in Hamburger Liedersammlungen wiederholt vorkommende Johann Schop der Jüngere ein Sohn unseres Musikers ist. Johann Schop der Jüngere hat nämlich zu den bei Dorothea Beckers Tod in Hamburg gedruckten Leichencarmina zwei Beiträge geliefert: ein Gedicht von dem oben auch bereits genannten Johann Tankmar hat er mit drei Stimmen komponiert, ein anderes enthält die Überschrift „Klagschrift für Dorotheen / Herrn Balthasar Becker , meines hochgeliebten Herrn Schwagers eheliche Hausfrau. Gesetzet von Joh. Schop jun." Daß auch der bekanntere und bedeutendere Albert Schop ein Sohn unseres Johann ist, behauptet Mattheson[3]); sonstige Belege dafür sind mir nicht bekannt.

Formell haben wir bei den Schopschen Stücken zweierlei Arten zu unterscheiden, nämlich a) die choralartigen Melodien und b) diejenigen Stücke, in denen sich mancherlei Cantatenelemente nachweisen lassen. Zu der ersten Gruppe gehören jene Nummern, die mit ihrem eindringlichen, kräftigen Tone Rists besonderen Gefallen und im Volke großen Bei-

---

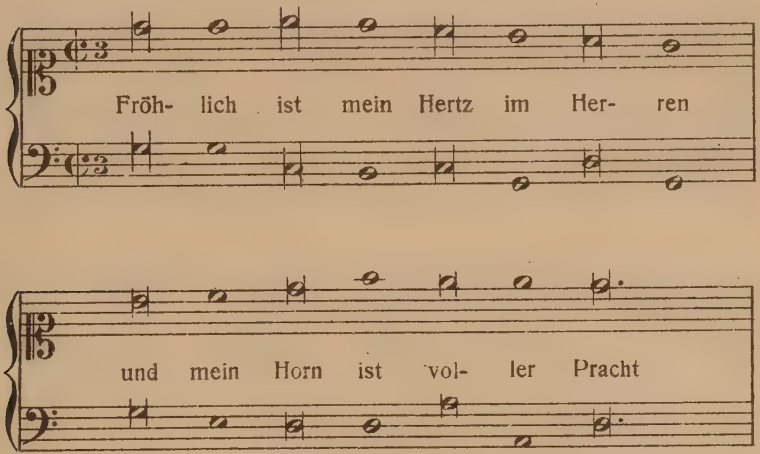
[1]) Eitner: Quellenlexikon: J. Schop.

[2]) In einem Sammelband auf der Hamburger Stadtbibl., der Leichencarmina aus jener Zeit enthält, findet sich ein solches auf den Tod von Schops Tochter Dorothea; dabei die Notiz:

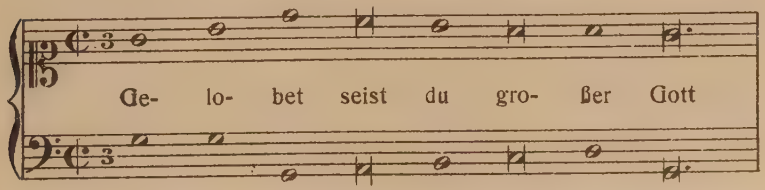
Balthasar Becker heiratete am 28. Mai 1650 Jungfrau Dorothea Schop, des Musikanten Joh. Schop Tochter, welche † 12. Oktober 1654 alt 29 Jahre.

[3]) Joh. Mattheson: Ehrenpforte S. 397.

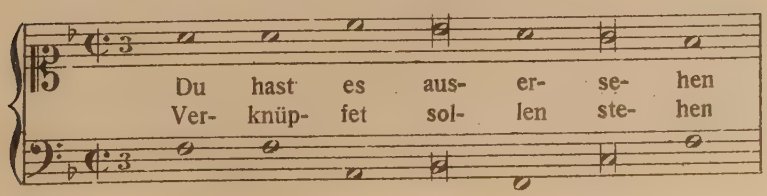
fall gefunden haben, wie uns das die früher erwähnten häufigen Verweise auf diese Melodien Schops bestätigen. Sie treffen bei aller Einfachheit den Inhalt der Worte meist überzeugend, und darin ist auch wohl der Grund zu sehen, daß Melodien dieser Art die oben geschilderte Bevorzugung zu teil werden konnte, von der wir am Schlusse noch näheres hören werden. Hier schöpft Schops Melodik oft unmittelbar aus dem Volke. Man sehe z. B. folgenden Beginn („Himlische Lieder" II 3):

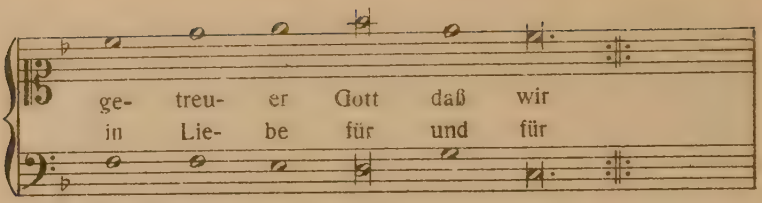


oder den folgenden aus der „Haußmusik" No. 8:



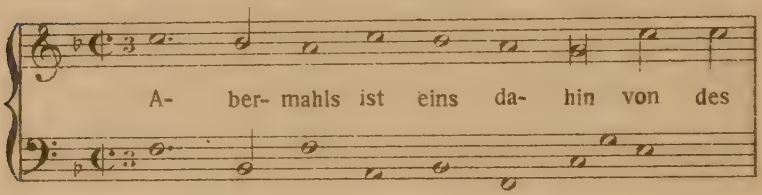
Fast den gleichen Anfang zeigt die folgende Nummer dieser Sammlung. No. 28 beginnt:

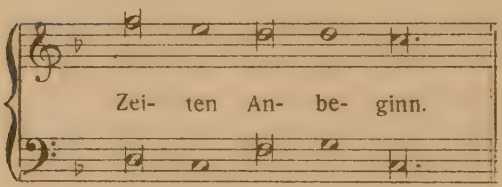




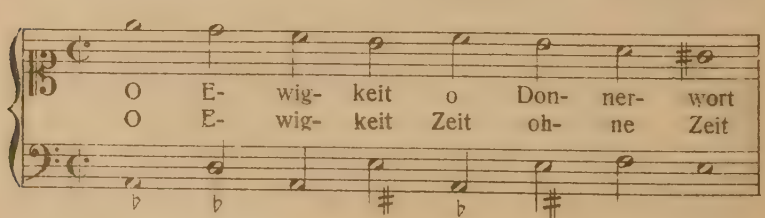
und endlich sei noch der nicht minder volkstümliche Beginn von No. 65 hier angeführt:

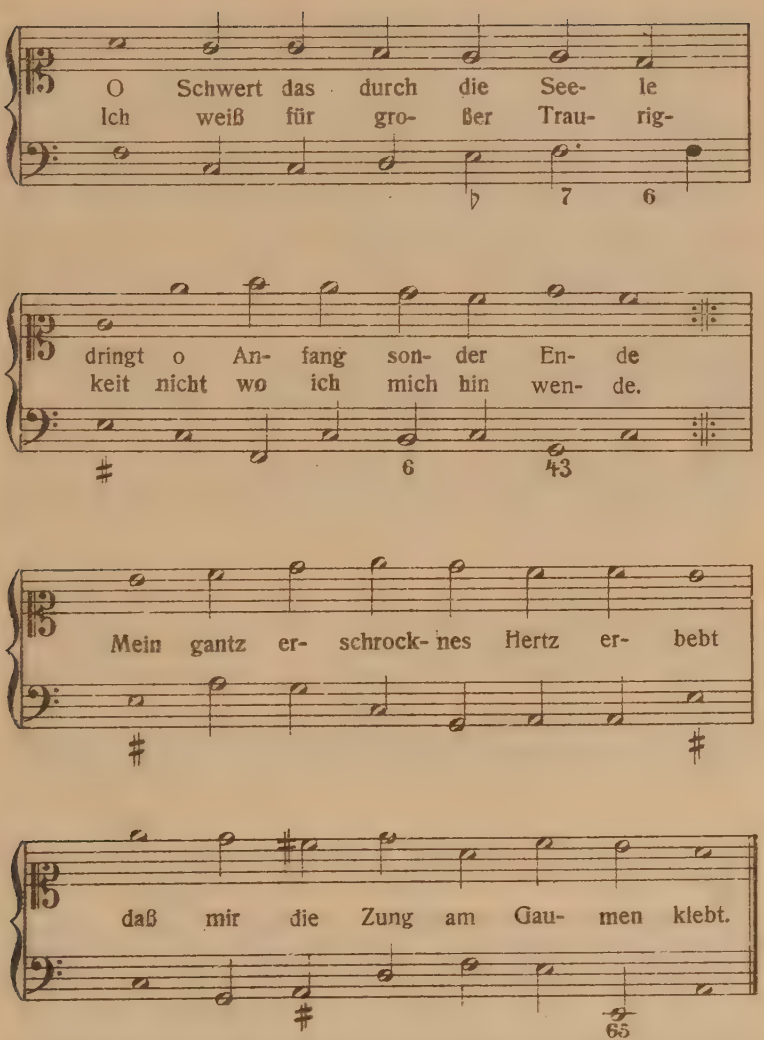
Beschluß des alten Jahres:





Aber es ist nicht allein der volkstümliche Ton, dem die Melodien ihre Bevorzugung verdanken, sondern auch Schops Vermögen, mit wenigen einfachen Strichen die Bilder der Texte musikalisch festzuhalten. Recht deutlich zeigt das „O Ewigkeit, o Donnerwort", dessen Text, der zu den phantasievollsten unter Rists Liedern gehört, auch heute noch mit Recht allgemein bekannt ist. Wie anschaulich malt hier Schop das Bild einer durch den Gedanken an die Ewigkeit gleichsam niedergeworfenen und geängstigten Seele:

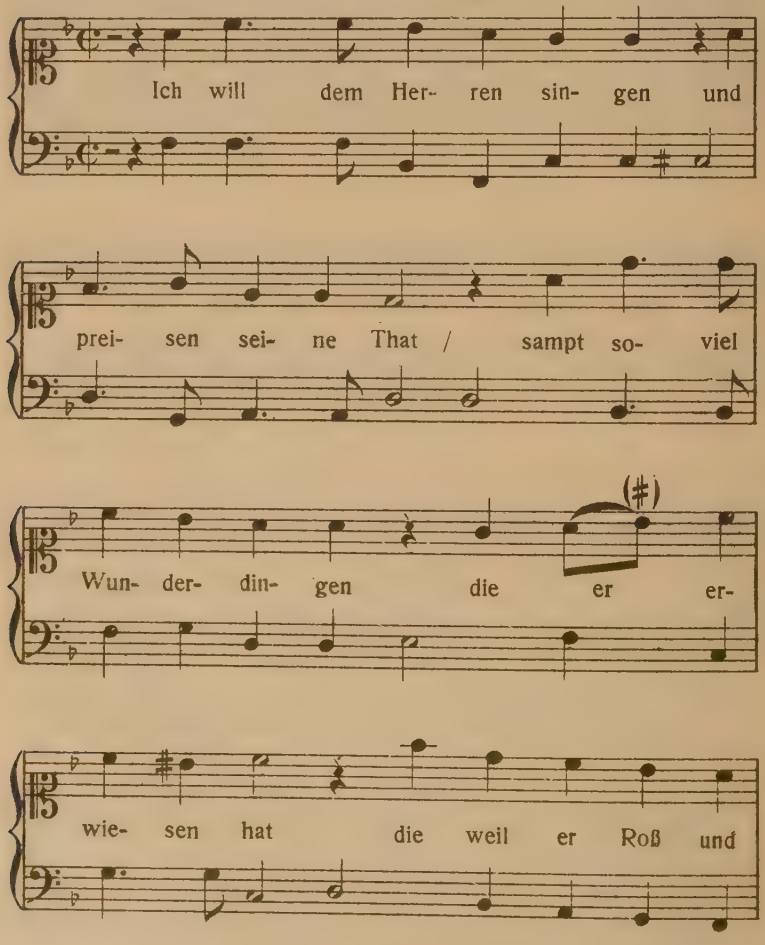


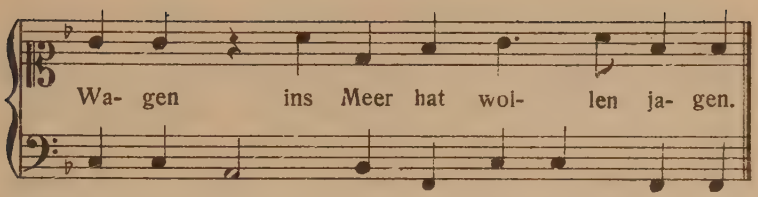


Der Melodie ist nicht dieselbe Auszeichnung zuteil geworden wie dem Text; sie hat sehr bald einer allerdings in Anlehnung an eine andere Melodie Schops komponierten Platz machen müssen. Heute noch findet sich der Text in unseren Gesangbüchern zu einer Melodie, deren Anfang mit der oben S. 99 erwähnten identisch ist, die ursprünglich zu „Wach auf mein Geist erhebe Dich“ von Schop komponiert wurde. Daß die ursprüngliche, kräftige Melodie Schops bei dem

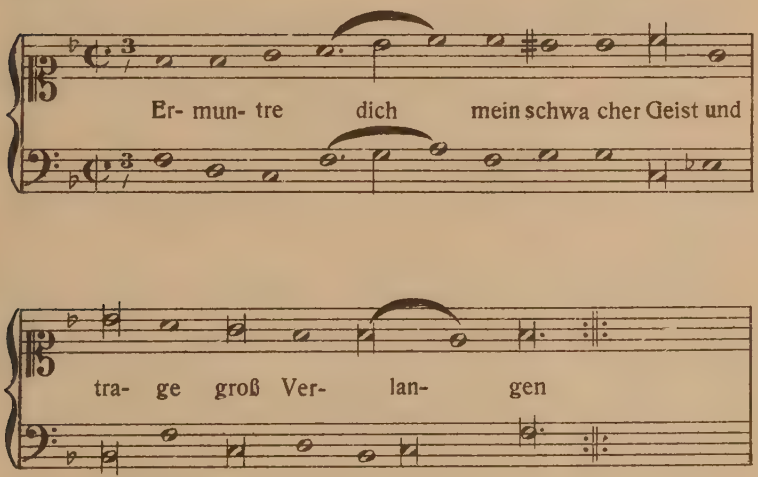
Text ihren Platz nicht behauptet hat, kann nur bedauert werden.

Schop erhöht die Wirkung seiner Melodien durch die Behandlung der Bässe, überhaupt durch das harmonische Gewand, in das er sie kleidet. Er liebt es besonders, das Mechanische der Kadenzierung beim Reim dadurch zu mildern, daß er die Kadenztonart nur streift, wie z. B. in II 1 der „Himlischen Lieder", einem sonst ganz choralmäßig gehaltenen Stück:





Häufiger werden wir diese Erscheinung in den Stücken der zweiten Gruppe finden. In diesen choralartigen Nummern liebt Schop eine, wenn auch einfache, so doch kräftige Baßführung, wie das die schönsten und besten Stücke hinreichend zeigen. Zu diesen rechnen wir außer den bereits angeführten aus den „Himlischen Liedern" gleich die erste Nummer „Ermuntere Dich mein schwacher Geist", eine Melodie, die noch heute weiteren Kreisen bekannt ist, namentlich durch Bachs Verwendung in seinem Weihnachtsoratorium. Gleich der Anfang zeigt, wie interessant Schop harmonisiert:



Weiter die No. 4 „Lasset uns den Herrn preisen", auch sie heute noch bekannt, allerdings in etwas abschwächender Gestalt; wir singen sie zu Paul Gerhardts „Sollt ich meinem Gott nicht singen". Schops Harmonien geben der an sich prächtigen Melodje einen überaus feierlich-ernsten Ton, der

uns für einen Lobgesang fast zu düster scheinen möchte. Von der No. 8 des 3. Zehn „Werde munter mein Gemüte“ sind uns heute Text wie Melodie noch ziemlich geläufig aus dem Gottesdienst. Hier haben wir zugleich ein Beispiel dafür, mit welcher Wirkung Schop von der Sequenz Gebrauch macht; die Rückkehr zum Anfang, in der ersten Zeile freier, in der zweiten wörtlich, wirkt sehr gut. Auch die Melodie zu I 3 hat sich in den Gesangbüchern bis heute gehalten und ist allbekannt „O Traurigkeit, o Herzeleid“[1]); doch ist sowohl der Text der ersten Strophe, wie die Melodie dieses Stückes von Rist von anderswo entlehnt, es ist keine Originalarbeit. Er sagt darüber:

> „Christlicher Leser / es ist mir der erste Vers dieses Grabliedes benebenst seiner andächtigen Melodey ohne gefehr zu handen kommen. Wan mir den selbige in sonderheit wol gefallen / als habe ich / dieweil ich der andern Vers gahr nicht theilhafft werden können / die übrige sieben / wie sie allhie stehen / hinzugesetzt, welches ich dem gönstigen Leser nicht habe verhalten sollen noch wollen[2])“.

Im ganzen stehen die Choralmelodien Schops zur „Haußmusik“ nicht auf der Höhe der früheren, doch findet sich auch hier manches recht schöne Stück; ich mache besonders auf No. 57 „Herr unser Gott, der reichlich gibt“ (M. B. No. 10) aufmerksam; bei ihr finden wir sogar eine ausgesprochene dreiteilige Form: zum Schluß kehrt der Beginn wieder, aber nicht wie anfangs in C dur, sondern diesmal von a moll beginnend.

Größer ist das Interesse, welches die Stücke zur zweiten Gruppe in Anspruch nehmen können. Mit diesen steht Schop unter Rists Mitarbeitern ziemlich isoliert da, namentlich dadurch, wie er in ihnen größere Formen ver-

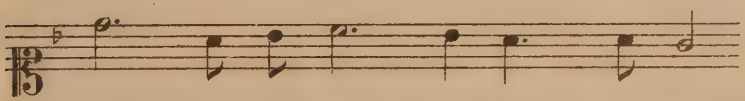
---

[1]) Alle soeben angeführten Beispiele bei Winterfeld a. a. O. II, Beispiele No. 142ff., außerdem „Wach auf mein Geist“ und „Ich will den Herrn ewig loben“.

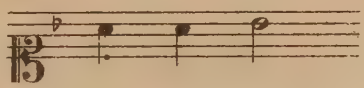
[2]) Als frühste Quelle für diese Melodie weist Zahn: „Die Melodien der evangelischen Kirchenlieder“, ein katholisches Mainzer Gesangbuch, von 1628 nach; von anderen Melodien dieses ersten Zehn, die nicht alle von Schop sein sollen, wie Rist in der Vorrede sagt, weiß Zahn frühere Quellen nicht anzugeben.

wendet. Die Art und Weise, wie er namentlich in diesen Sätzen die mechanische Kadenzierung zu vermeiden weiß, gibt ihnen eine Sonderstellung unter den Leistungen der Hamburger Schule. Das konzertierende Element zeigt sich in Ansätzen zu Imitationen, die zwischen Ober- und Unterstimme versucht werden; sie beschränken sich aber in der Regel auf wenige Takte. Beispiele dafür bieten No. 1 und 2 der M. B. Im ersten wird vorne ein kurzes Motiv

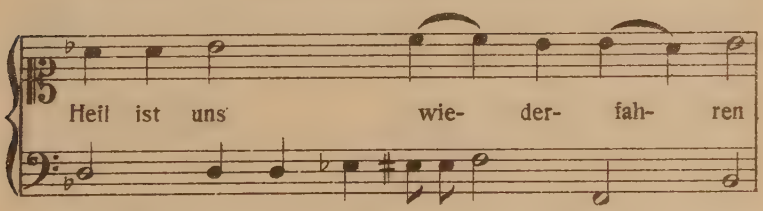
sogleich im Baß imitiert, doch beschränkt sich die Imitation auf die angeführten vier Noten. Etwas mehr zeigt das zweite Beispiel. Hier ist es schon mehr eine ganze Phrase:



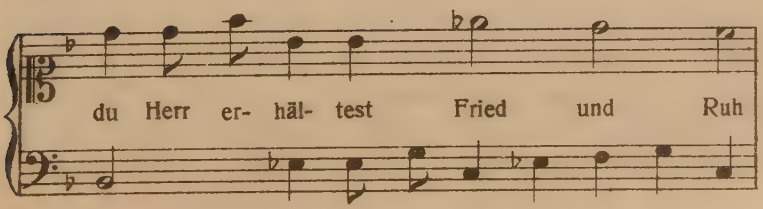
die vom Baß zuerst angegeben, sofort von der Oberstimme aufgegriffen wird und dieser sogleich auch zu einer Sequenz Gelegenheit gibt. Ein zweites Motiv



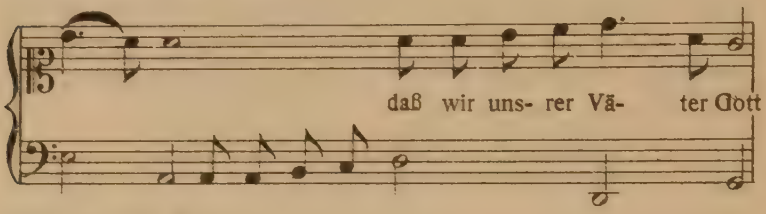
wird ebenfalls imitiert in folgender Weise:



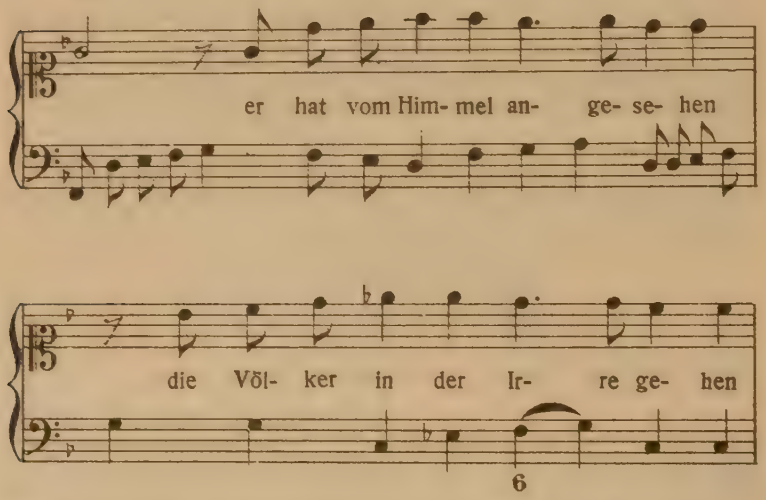
und am Schluß noch ein drittes:



Die Art und Weise der Imitation im dritten unserer M. B. und ihre Wirkung wurde oben S. 106 f. gezeigt. Im ganzen aber beschränkt sie sich auf wenige Noten, und in dieser einfachen Art ist sie bei Schop ungemein häufig; so in II9 der „Himlischen Lieder“:

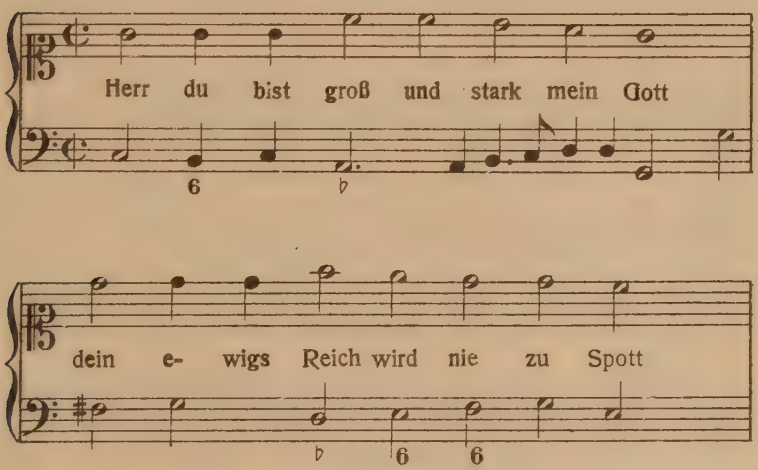


oder ebenda II10:

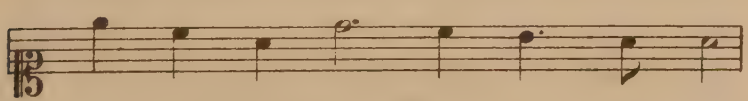


Weit ausgiebiger und interessanter ist Schops Verwendung der Sequenz. Sie ist ihm entschieden mehr als ein Ausweg aus der Verlegenheit, sie ist ihm vielmehr ein wichtiges Ausdrucksmittel, und als solches behandelt er sie je freier um so wirkungsvoller. So zeigt sie sich in No. 1 der M. B. bei der Stelle „das Volk von Israel u. s. w.“ Man wird nicht umhin können, dieses Stück unter Schops Arbeiten zu dieser Gruppe das bestgelungenste zu nennen. Trotz der Freiheit der Form zeigt diese Nummer namentlich in melodischer Hinsicht eine Geschlossenheit und Einheitlich-

keit im Ausdruck, daß man sie als die bedeutenste Leistung der Hamburger Schule, deren Forderung sie aber negiert, bezeichnen muß. Sehr nahe steht ihr darin die auch schon mehrfach erwähnte No. 2 der M. B., ja diese ist vielleicht in Einzelheiten noch bedeutender, so namentlich in dem energisch einsetzenden Anfangsmotiv und der prachtvollen Kadenz bei „Heil ist uns widerfahren"; aber man vermißt bei ihr den einheitlichen Zug, wodurch jene sich so besonders vor allen ähnlichen Stücken auszeichnet. Als Beispiel einer recht ausdrucksvollen Sequenz kann auch der Schluß von No. 3 der M. B. herangezogen werden; dort wird ihre Wirkung noch durch schöne Vorhalte gesteigert. Noch ein weiteres Beispiel sei von den zahlreichen hier angeführt. Der Beginn von II 8 der „Himlischen Lieder" ist folgender:

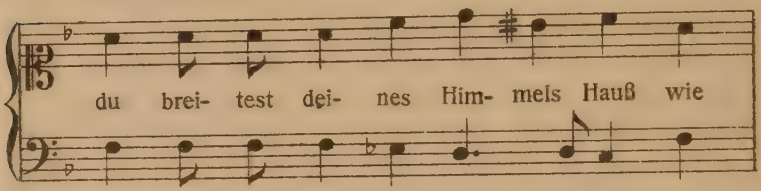


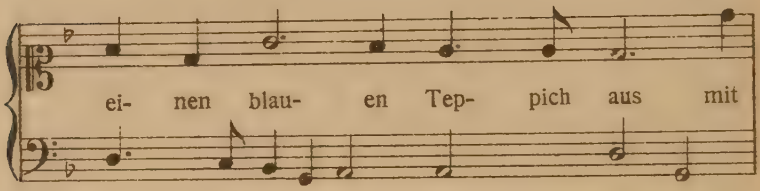
Zu diesen Sequenzen bevorzugt Schop bestimmte Phrasen, die bei ihm häufig widerkehren, so vor allem die folgende:

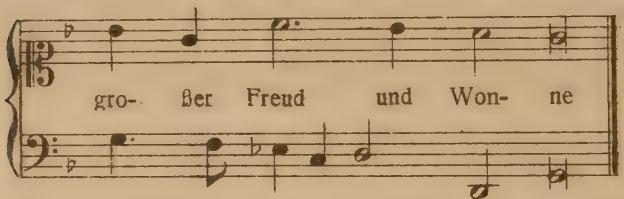


Ohne Verwendung zur Sequenz steht dieses Thema in 16 und 8 der „Himlischen Lieder" und wurde bereits früher

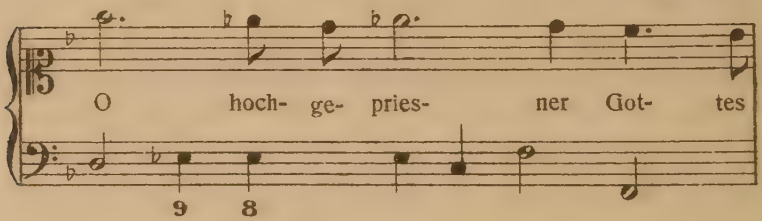
(S. 110 u. 113) angeführt. In I10 wird folgende Sequenz damit gebildet:

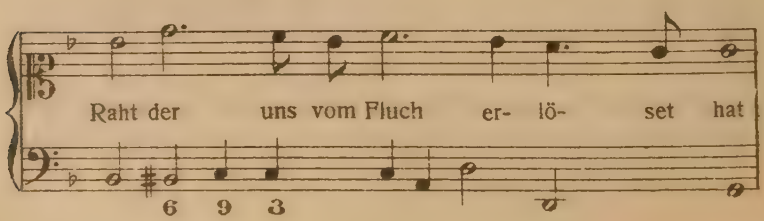






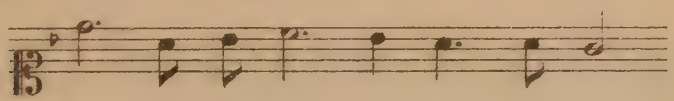
Mit dem Schluß von No. 3 unserer M. B. vergleiche man auch folgenden von II10 derselben Sammlung:



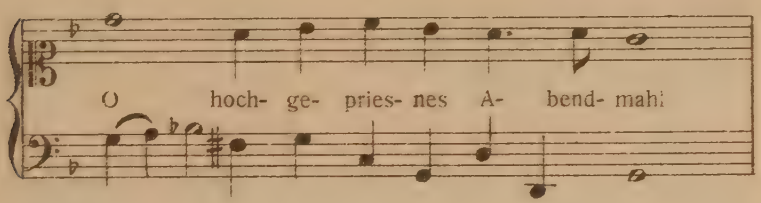


beide Stellen stimmen fast wörtlich überein. Auch das folgende Motiv:

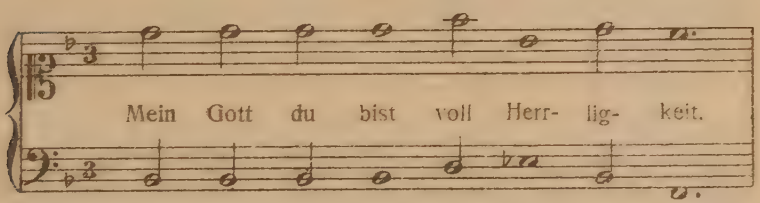
das in I6 steht, wird in I8 und II4 (M. B. No. 2) zu einer Sequenz benutzt. Überhaupt sind verwandte thematische Anklänge in Schops Melodien häufig zu finden. So begegnen wir dem bekannten Motiv

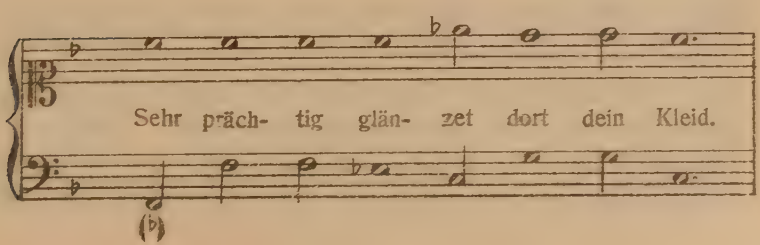


in IV6 wieder

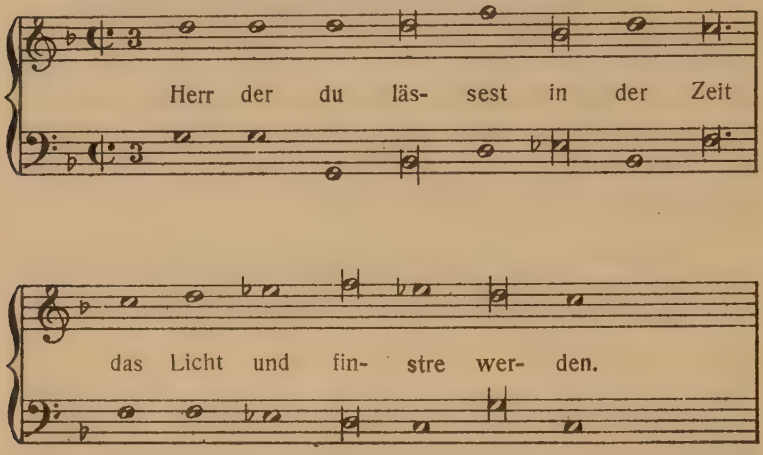


Der Mittelsatz von I10 heißt:

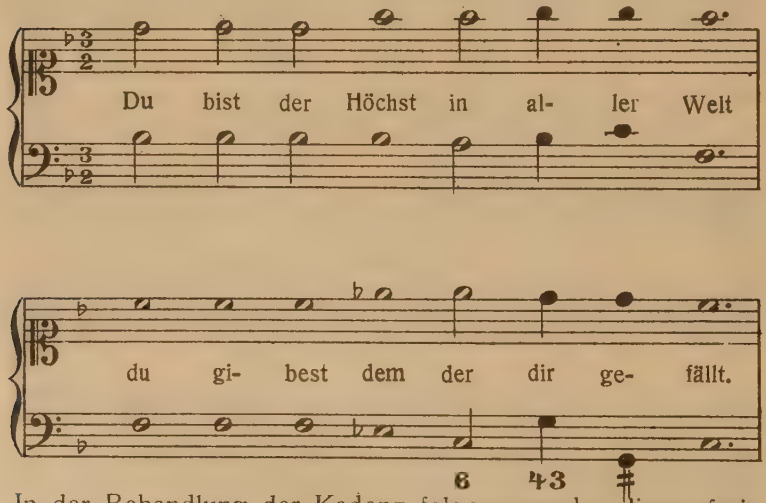




Der Gedanke, der auch hier wieder zu einer wirkungsvollen Sequenz führt, kehrt in No. 50 der „Haußmusik“ wieder, aber mit freier Fortsetzung.

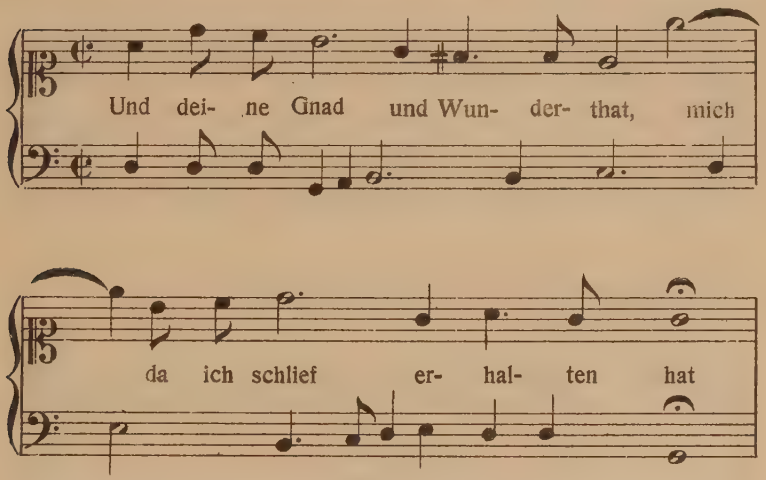


Fast wörtlich bringt diese Sequenz Peter Meier in III 2 des „N. h. L. s. B.“, und zwar zu einem Text ähnlichen Inhalts:

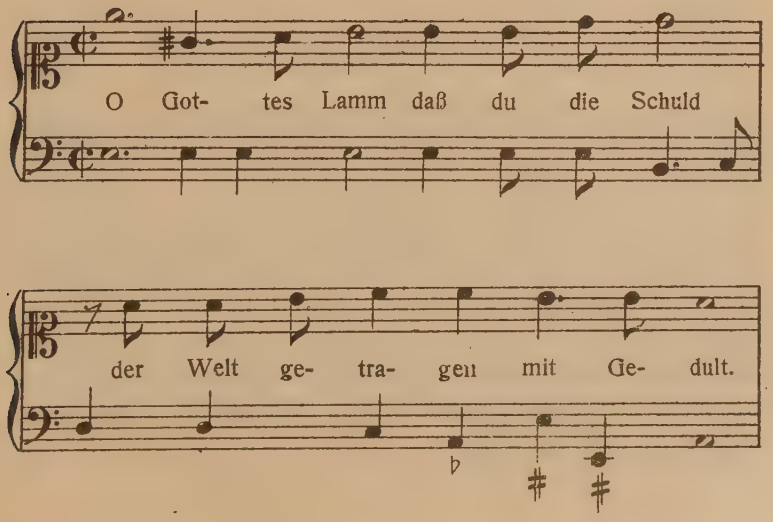


In der Behandlung der Kadenz folgen manche dieser freier gehaltenen Stücke den choralartigen, aber bedeutender wirken die, welche das mechanische dieser Kadenzbildung vermeiden. Da die Stimmführung in diesen Stücken viel

freier gehandhabt ist, so ergibt sich die Möglichkeit, die Kadenz der Oberstimme durch selbständige Weiterführung des Basses in ihrer mechanischen Wirkung zu mildern. Bereits früher S. 106 wurde ein Hauptbeispiel Schops für das Gesagte angeführt. Noch einige andere mögen hier Platz finden. Ein besonders treffendes bietet der zweite Teil von 19 der „Himlischen Lieder", wo durch die Fortführung des Basses ein wirkungsvoller Trugschluß erzielt wird:

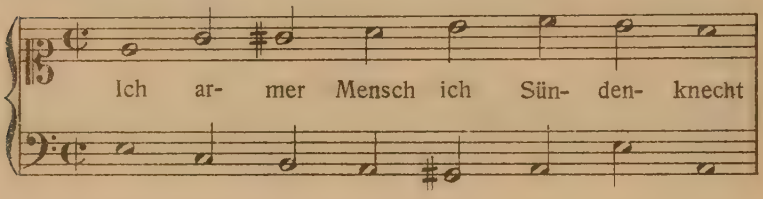


Ein anderes Beispiel bietet der Beginn von 18:

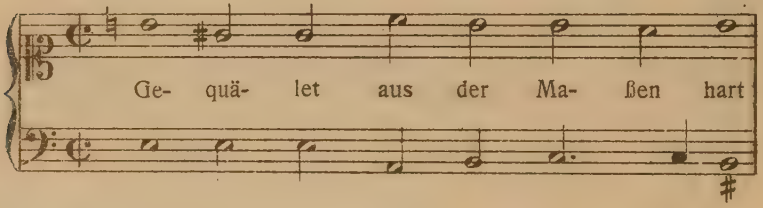


Daß Schop auch das Metrum der Strophe in diesen Stücken freier behandelt, ergibt sich aus dem Gesagten.

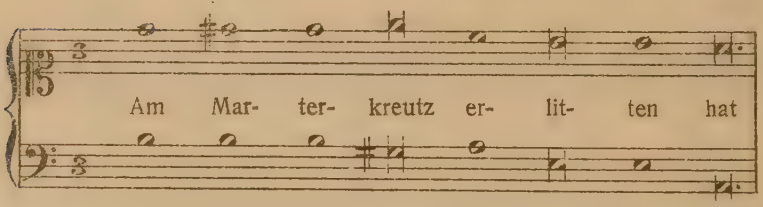
Wir müssen aber noch kurz auf die Chromatik eingehen, deren sich Schop in diesen Stücken gerne bedient. Auch dafür haben wir ein Hauptbeispiel in der schon wiederholt erwähnten No. 3 der M. B. „Als mich die große Not" kennen gelernt. Einige kleinere mögen hier noch angeführt werden. So beginnt No. 5 der „Haußmusik":



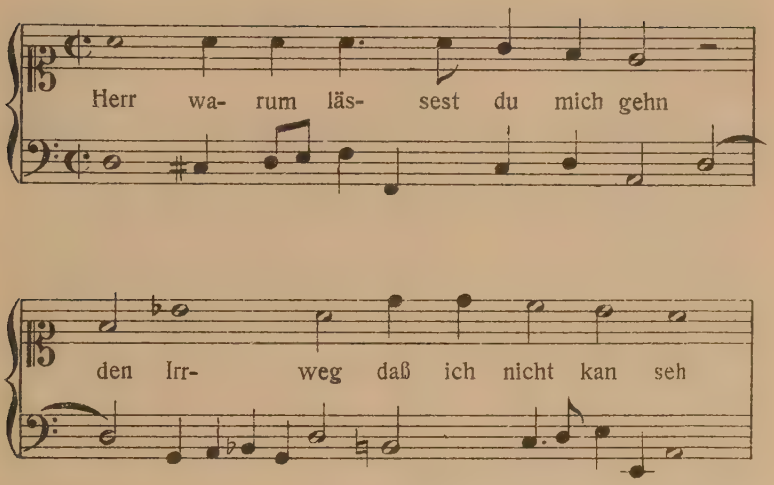
oder in No. 6 heißt es im zweiten Teil:



In No. 8 findet sich folgende Stelle:



Endlich sei noch eine Stelle angeführt, die, wenn auch ohne Chromatik, für ein schönes Beispiel im Einzelausdruck, bei dem Worte „Irrweg", gelten kann; No. 4 dieser Sammlung beginnt:



Im ganzen hat Schop mit seinen einfachen Choralmelodien das Ideal, das Rist bei seinen Bestrebungen vorgeschwebt haben mag, wirklich erreicht; er hat damit Volksgesänge geschaffen, die dem Zweck, dem sie dienen sollten, in jeder Hinsicht entsprachen. Darüber hinaus hat aber Schop eine Reihe geistlicher Liedsätze geboten, die, wenn sie auch nicht Rists Forderungen erfüllten, doch zum Bedeutensten gerechnet werden dürfen, was die Hamburger Liederschule hervorgebracht hat. Sie können sich mit den entsprechenden Sätzen Alberts an Gehalt so ziemlich messen, sind aber durchschnittlich metrisch einfacher. Daß der hier von Schop betretene Weg zu einem günstigeren Verlauf der Bestrebungen geführt haben würde, soll am Schluß noch gezeigt werden. Der künstlerische Wert aber einzelner dieser Leistungen gebietet ihre Berücksichtigung bei einer Auswahl aus den Kompositionen, die diese Bestrebungen gezeitigt haben, zumal sie von v. Winterfeld a. a. O. mit einer Ausnahme unberücksichtigt geblieben sind. Es sind daher außer den bereits mehrfach genannten Nummern der „Himlischen Lieder“ auch zwei Beispiele dieser kunstvolleren Art aus der „Haußmusik“ mitgeteilt worden; so die No. 1 „Das alt' ist abgegangen, das neue Jahr tritt auf“, und No. 3 „Wo flieh ich Armer hin“, von

denen namentlich die letztere Nummer wieder die Vorzüge von Schops freierem Stil in schöner Weise zeigt. (M. B. No. 8 und 9.)

Wir haben die Charakterisierung von Schops Arbeiten ausschließlich an Hand von Stücken geistlichen Inhalts vornehmen müssen einzig aus dem Grunde, weil uns unter den weltlichen nur 4 Nummern in der „Galathea" durch den Zusatz J. Sch. als von ihm stammend verbürgt sind. An anderen weltlichen Sammlungen Rists ist er überhaupt nicht beteiligt[1]). Unter diesen 4 Nummern, nämlich 13, 14, 16 und 22 genannter Sammlung ist die erste „Daſnis wollte Blumen brechen" ein hübsches choralartiges Stück (M. B. No. 24) und die letzte „Tausend Mal fröhlicher lieblicher Stunden" ein recht anmutiges Tanzliedchen besonderer Erwähnung wert. Auch in ihm sehen wir wieder Verwendung der Sequenz mit guter Wirkung (M. B. No. 25).

Die „Galathea" zeigt sich nun aber innerlich den „Himlischen Liedern" sehr verwandt dadurch, daß in ihr sich in gleicher Weise eine Hinneigung zur höheren Kunst geltend macht, wie in der gleichzeitigen geistlichen Liedersammlung. In ihr zeigen sich neben der Anlehnung an Choral und Tanzlied eine Reihe von Elementen größerer Formen, die Mischung verschiedener Stilarten, ausdrucksvolle Melismen, Sequenzen und Imitationen, wozu allerdings hier wirklich volkstümliche Motive benutzt werden, wie die M. B. No. 21 und 22 zeigen. Die zahlreichen erfreulichen Nummern dieser Sammlung, die bei der Auswahl besonders berücksichtigt wurden, zeigen ähnlich wie die „Himlischen Lieder" ein bedeutenderes Liedtalent, das sich auch gelegentlich mit gutem Erfolg über die engen Grenzen, welche die Forderung der Volkstümlichkeit steckte, hinwegsetzt. Fragen wir nun aber nach den Komponisten der Melodien, so wird uns im Nachwort des A. v. S. zu der Sammlung nicht etwa Schop als der Hauptmitarbeiter genannt, sondern der Altonaer Organist Heinrich Pape. Wenn wir diesen

---

[1]) Ein Stück von ihm im „Parnaß".

aber später in seinen geistlichen Melodien kennen lernen, so wird uns nicht entfernt der Gedanke kommen, daß die hübschen, frischen und natürlichen Melodien der weltlichen Sammlung von demselben Komponisten sein sollen, der die überaus monotonen Passionslieder, die wir bald näher zu betrachten haben werden, komponiert hat. Dagegen stimmt die ganze Art und Weise, wie die guten Melodien der „Galathea" angelegt sind, so sehr mit Schops Schreibweise überein, daß man geneigt ist, ihm auch an dieser Sammlung den Hauptanteil zuzuschreiben. Jedenfalls haben mit Papes geistlichen Melodien diese weltlichen Stücke keinerlei Berührungspunkte; bei den meisten von ihnen wird man dagegen Züge Schopscher Kunst wiederfinden. An der choralartigen No. 1: „Daphnis ging für wenig Tagen" (M. B. No. 20) ist wieder die dreiteilige Form von schöner Wirkung; man begegnet ihr in dieser Sammlung verhältnismäßig oft. In der No. 5 „O wie so seelig muß doch sein" (M. B. No. 21) gewahren wir wieder die Lust am Imitieren, auch hier angewandt in wohlerwogener Rücksicht auf den Text. In No. 7 „Ach Amaryllis hast Du denn" führt ebenfalls der zweite Teil ein kleines Motiv

durch, und ebenso in No. 12 „Dorinde Du prächtigst auf Erden", auf das ich gleich noch zurückkomme; dann No. 22 „Sollt ich Dir nicht getreu mehr sein" choralartig, doch mit reichlicher Anwendung von Melismen, und No. 23 „Zerbrich o traurigs Herz". Besonders zu erwähnen ist No. 24 „O Göttin zart" wegen seiner ganz freien Form: Zu Beginn eine recht schöne Sequenz, die, ungewöhnlich reich an Melismen, sich dreimal wiederholt und zu einem choralartigen Schluß führt; dann folgt ein kleines tanzliedartiges Sätzchen, worauf wieder mit dem fast pathetischen „ach Herz" eine neue Sequenz einsetzt; den Abschluß bildet die etwas ververänderte Wiederholung des tanzliedartigen Abschnittes, der nun in eine breitere Kadenz auf das Wort „Galathea"

ausläuft. An diesem Stück ist nur die schlechte Textunterlegung zu tadeln, ich habe dem abzuhelfen versucht. In No. 26 „Einmals an einem Morgen" findet sich die hübsche schon erwähnte Sequenz „bald fing er an zu singen etc." Als letzte sei No. 31 „mein Schatz ich fahr davon" mitgeteilt; auch hier wieder Melismen auf Worte, wie verloren, geboren. (M. B. No. 22 ff.)

Ganz besonders muß auf No. 12 „Dorinde Du prächtigst auf Erden" aufmerksam gemacht werden. Die Behandlung der Sequenz, die auch hier aus einem ganz einfachen wiederholt angeführten vier-Notenmotiv

entwickelt wird, und den Text „ich lauf Dir nach etc." geradezu realistisch wiedergibt, zeigt dadurch, wie sie im entscheidenden Moment zu dem unvermittelt eintretenden Es dur geführt wird, einen Meister, der sich auf treffenden Ausdruck versteht; wir gehen wie gesagt vielleicht nicht fehl, wenn wir Schop für den Komponisten dieser und der anderen namhaft gemachten Melodien halten. In manchen von ihnen wird man wieder das Vorherrschen eines volkstümlichen Tones bemerken, so in „Daſnis ging für wenig Tagen", „Ach Amaryllis hast Du denn", „Dorinde Du prächtigst auf Erden", „Tausend Mal fröhlicher lieblicher Stunden" und endlich auch in der letzten „Mein Schatz ich fahr davon", dessen Melodie einen besonders schlichten, herzlichen Charakter hat. Auch aus diesem Grunde schien es geboten, aus dieser Sammlung zahlreichere Beispiele mitzuteilen, zumal sich in Neudrucken immer nur wieder „Daſnis ging für wenig Tagen" findet, so bei Schneider a. a. O. und in Beckers „Hausmusik". Die früher genannte Arbeit Burckhardts bringt in ihren Beispielen auch noch No. 12 und 22. Es sei aber nicht verschwiegen, daß der Wert der übrigen Stücke zum Teil sehr tief unter den genannten steht; in wieweit die zahlreichen Flüchtigkeiten im musikalischen Satze nur Versehen des Druckers sind, bleibt un-

entschieden; jedenfalls wiederholen sie sich auch in den späteren Ausgaben.

Wir kommen nun zu dem bereits mehrfach erwähnten

Heinrich Pape.

Über sein Leben liegen so gut wie gar keine Nachrichten vor. Rist nennt ihn seinen Schwager, und schon in der bereits öfter erwähnten Nachrede zur „Galathea" von 1642 wird er „ein nicht unverständiger Organist zu Altona" genannt. Als solcher ist er nach Rists Angabe in der Vorrede zum „Gekreutzigten Jesu" Schüler von Jakob Praetorius in Hamburg gewesen. Pape starb um Ostern 1663[1]). Er ist fast nur mit Kompositionen zu Rists Sammlungen hervorgetreten[2]).

Daß er zu der „Galathea" die Mehrzahl der Melodien komponiert haben soll, bemerkten wir soeben. Außerdem hat er die 19 Melodien des „Gekreutzigten Jesu" von 1648 geschrieben und noch die eine oder andere Melodie zum „Parnaß" und eine in dem „N. h. L. s. B." III. Wir müssen die Charakterisierung und Beurteilung Papes auf die 19 geistlichen Melodien beschränken, da uns nur bei ihnen und außerdem bei zwei Melodien des „Parnaß" seine Autorschaft verbürgt ist. Diese geistlichen Melodien Papes nun muß man als die primitivste Leistung der Hamburger Schule bezeichnen. Es sind ganz einfache, durchaus homophon gehaltene Choralmelodien, an denen wir schon früher eine Vorliebe für altertümliche Harmonien bemerkten. Die Melodik bewegt sich in ganz gleichmäßigen Notenwerten, entbehrt

---

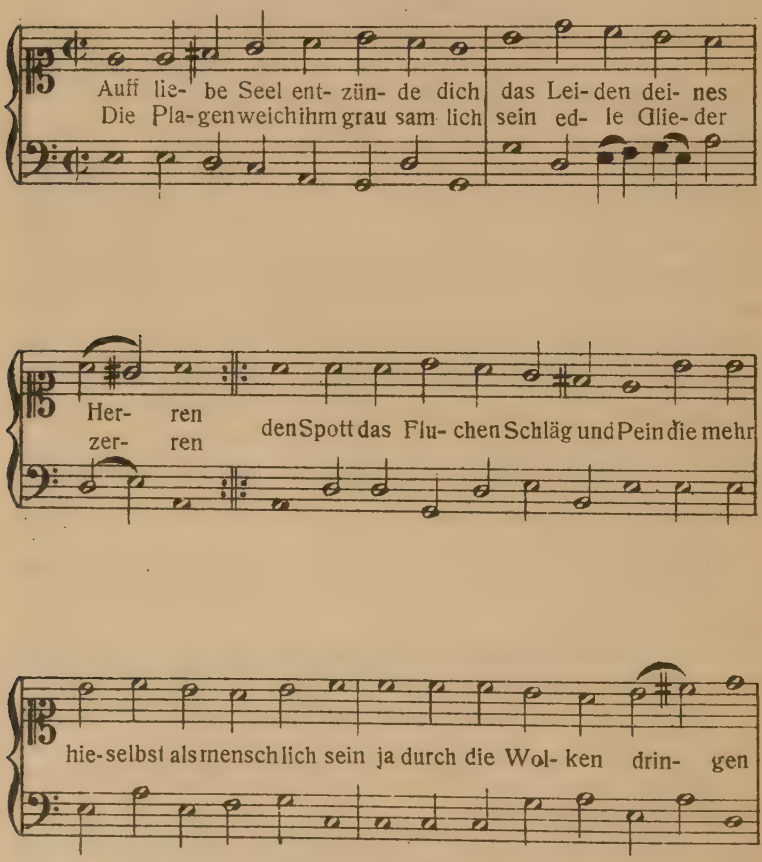
[1]) Papes Tod wird von Rists Sohn Johann Ernst einem Herrn Hövel in Braunschweig berichtet. J. E. Rist schreibt an ihn aus Altona unterm 5. Mai 1663:

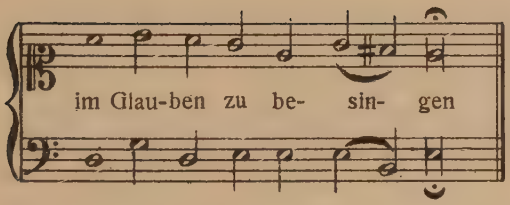
„De nouveau je ne sçay rien, hormis, que mon Cousin Henry Pape le jeune a quité sa charge en Swede, ce qui me fait croire, qu'il est egaré en son esprit. Son père, ayant receu des nouvelles si tristes, est mort de regret et ensevely le premier Samedy apres Pasque."

(Auch dieser Brief befindet sich in der oben S. 86 Anm. 1 genannten Sammlung fol. 20).

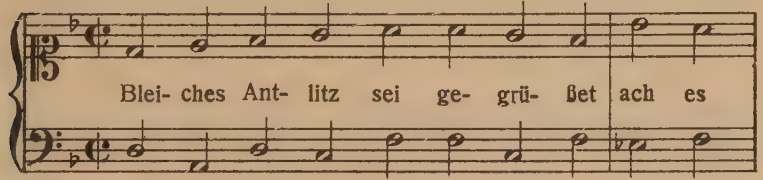
[2]) Einige Melodien in Schwiegers „Liebesgrillen" I, Hamburg 1654. Er heißt dort im Gegensatz zu einem jüngeren H. P. der Ältere. Auch ein Stück von ihm in G. H. Schreibers „Erstlingen" 1664.

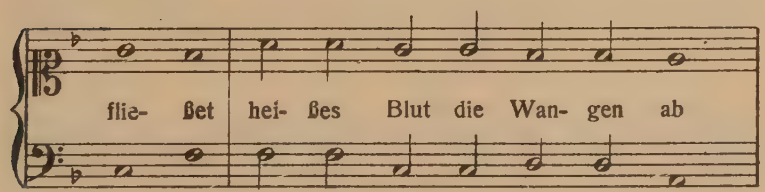
jeder rhytmischen Mannigfaltigkeit, und bevorzugt namentlich die kleinen Intervalle. Pape kadenziert beim Versende ständig, aber nicht etwa so, daß das Unabgeschlossene des Satzbaues auch durch seine Kadenzierung zum Bewußtsein kommt, und man wie im Text so auch in der Musik nach der Fortsetzung verlangt; im Gegenteil, durch die nachdrücklichste Cadenz trennt er Vorder- und Nachsatz von einander. Gleich No. 1 bietet hierfür ein anschauliches Beispiel. Ich lasse es ganz folgen, da es zugleich als Probe für Papes Stil überhaupt dienen kann:

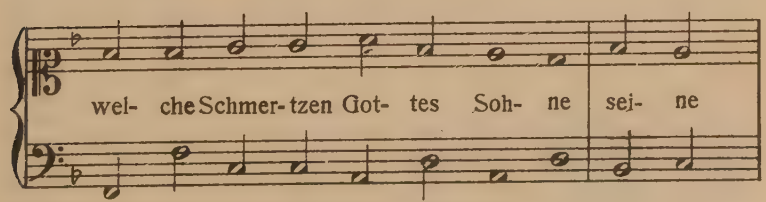


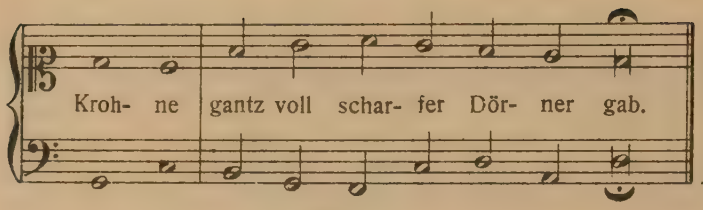


Anstatt also hier wenigstens durch geeignete Kadenzen auf den erst ganz am Ende folgenden Nachsatz vorzubereiten, erhält jeder Vers durch die Art der Kadenzierung etwas Selbständiges, das vor allem beim ersten Vers des Abgesanges deutlich hervortritt, da hier eine vollkommene Kadenz in der Haupttonart e moll steht. Noch schlimmer fast ist die letzte Nummer der Sammlung: „An das heilige Antlitz seines allerliebsten Herrn Jesu“:

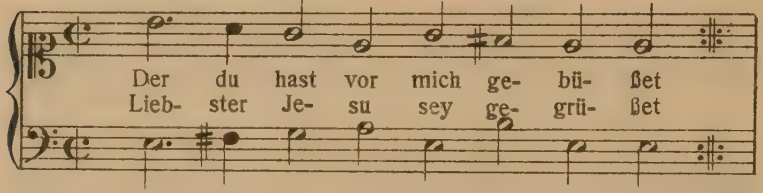


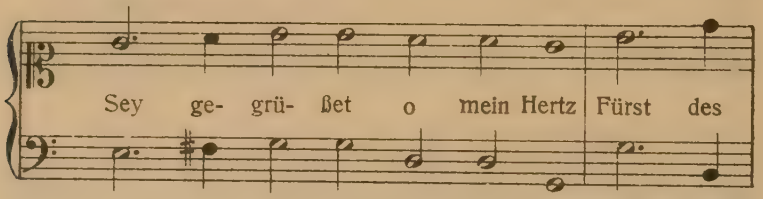


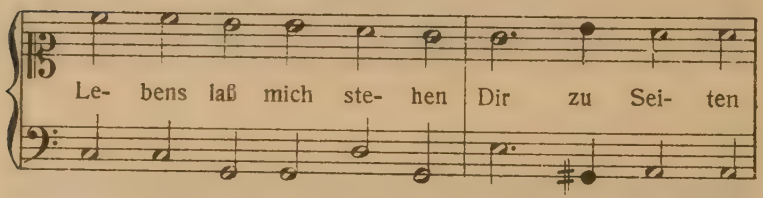


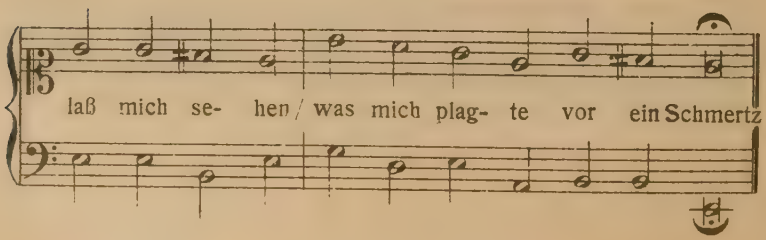


Eine der besten Melodien ist noch die No. 13, die erste Andacht. In ihr ist die Wendung aus e moll zur parallelen Dur-Tonart im Vordersatz von schöner Wirkung, auch die Melodik greift etwas weiter aus, und das Ganze rundet sich ab:

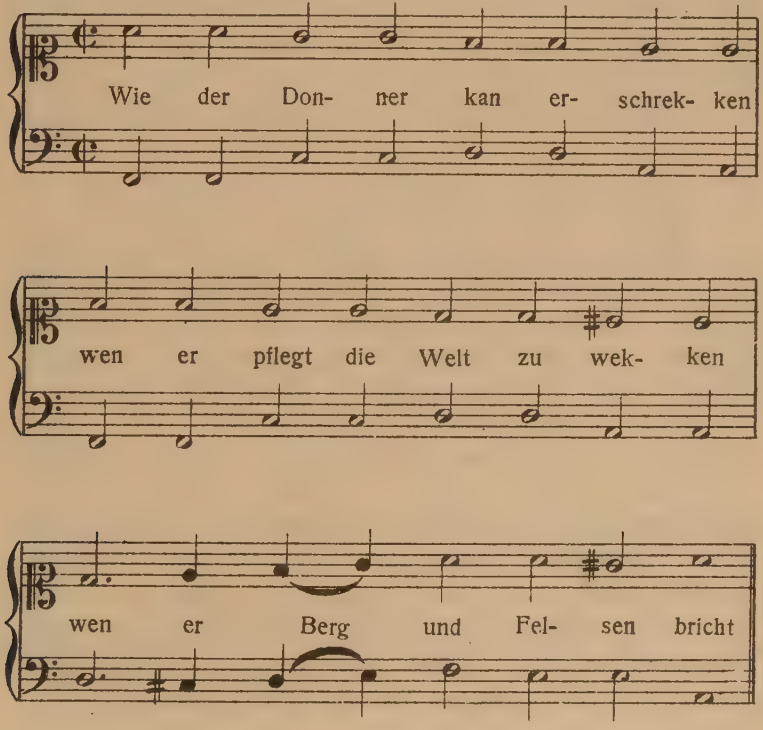




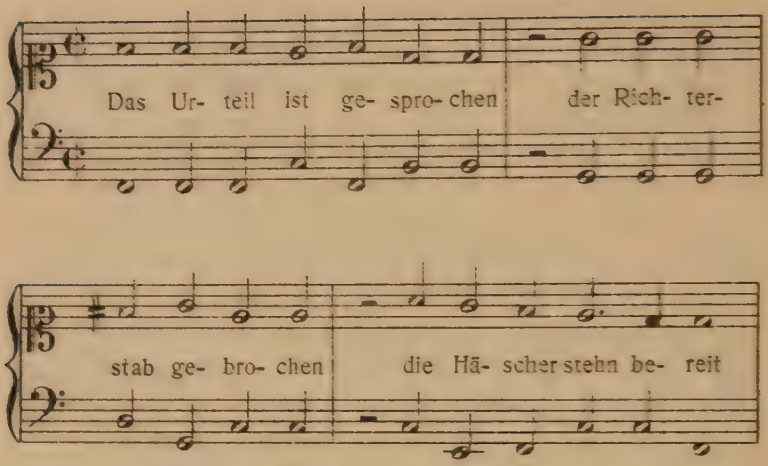




Nur hier und da bemerkt man bei Pape den Versuch zu charakterisieren. Als ein solcher darf vielleicht No. 10 angesehen werden. Rist gibt dazu in der Überschrift folgende Situation: „Christus Jesus wird wieder zurücke in das Richthaus geführet / das Volk hält dem Landpfleger Pilato die Gewalt des römischen Kaisers vor und begehret abermal mit Dräuen und Schreien / daß der Herr der Herrlichkeit müge gekreutziget werden.“ Die Betrachtung hierüber beginnt mit folgender fast polternder Melodie:



Hier ist doch wenigstens der Versuch gemacht, das Bild der allgemeinen Verwirrung und Erregtheit musikalisch festzuhalten. Etwas Ähnliches findet sich in No. 12. Der Urteilsspruch wird mit einer besonders düster gefärbten Melodie begleitet, die dazu durch die tiefe Baßlage (Subbaßschlüssel ist vorgezeichnet) etwas schauerliches bekommt. Auch von ihr sei wenigstens der Anfang mitgeteilt:



Bei solchen Stellen drängt sich einem doch die Frage auf, ob Pape, der sich in diesen Melodien gewiß nirgends wirklich bedeutend zeigt, durch Rists Forderung der Einfachheit nicht daran gehindert wurde, größeres Können zu entfalten. Sicherlich ist daran auch das ewige Einerlei der Stimmung in den Texten schuld, wenngleich zugegeben werden muß, daß die einzelnen Bilder des Reizes, sie musikalisch wiederzugeben, nicht entbehren. Eine andere Frage ist allerdings die, ob sie gerade zu einer Vertonung nach Rists Wunsch geeignet scheinen. Nach den hier angeführten Proben aus Papes Arbeiten ersieht man, daß die oben erwähnten Melodien der „Galathea" wohl schwerlich sein Werk sind. Immerhin kann er die eine oder andere der überaus schlechten Melodien dieser Sammlung komponiert haben; daß er auch in weltlichen Melodien nicht glücklicher war, zeigen die wenigen Beiträge zum „Parnaß".

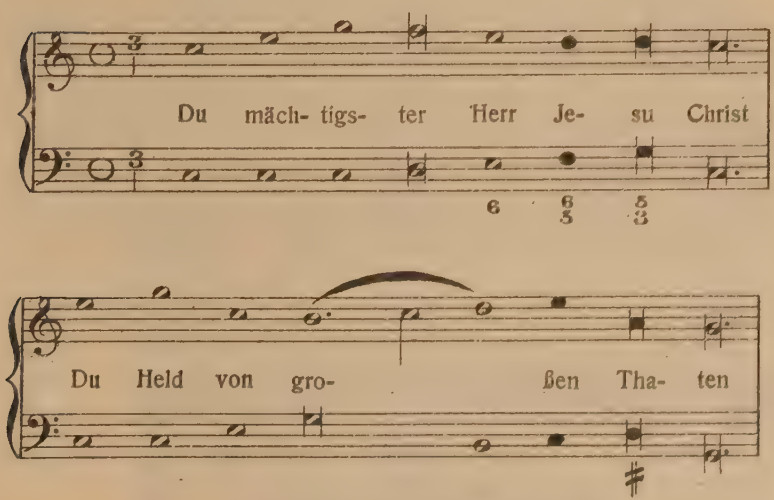
Um nun gleich die der „Galathea" sehr verwandte „Florabella" ihrem musikalischen Inhalt nach zu betrachten, wenden wir uns zunächst zu

Peter Meier,

da er in Verbindung mit Rist hauptsächlich an dieser Sammlung beteiligt ist.

Auch seine Lebensumstände sind sehr dunkel. Bei Rist heißt er „Hamburger Ratsmusikant", doch ist mir sein Name weder in den allerdings spärlich vorhandenen Ratsakten, noch in den ziemlich vollständigen Kämmereirechnungen begegnet. Moller a. a. O. I 402 sagt, er sei 1655 noch am Leben gewesen. Außer Beiträgen zu Liedersammlungen von Zesen und Schupp erschien nach Mollers Angabe 1651 folgende Sammlung: „Geistliche Musikalische Klag- und Trostsprüche, mit drei oder vier Stimmen samt dem Bc in die Musik versetzt." Wie so häufig nimmt auch Rist bei dieser Gelegenheit wieder Veranlassung, seinen Mitarbeiter in einem längeren Poem zu besingen. Es ist mit in den „Parnaß" aufgenommen; wir erfahren aus ihm, daß Meier damals an einem Gehörübel litt.

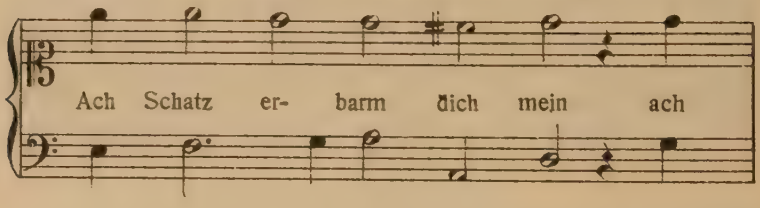
Von geistlichen Texten Rists hat Meier nur drei Lieder komponiert, im 3. Zehn des „N. h. L. s. B." Die Stücke zeigen freiere Form, indem choralartige Stellen mit solchen konzertierender Art wechseln. Winterfeld hat eine Nummer (III 4) a. a. O. mitgeteilt; sie zeigt zu Anfang und in der Mitte imitierende Motive. Bei einer anderen kann der frische volkstümliche Beginn hervorgehoben werden:

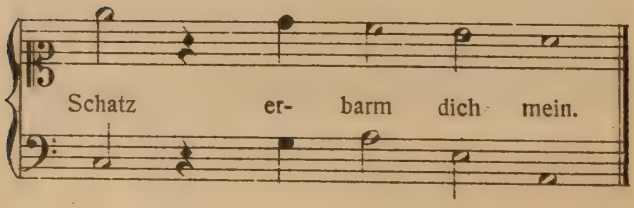


Meiers Hauptleistung besteht aber in den Melodien zur „Florabella". Unter diesen sind Stücke, die sich ähnlich denjenigen Rists an die Form des Tanzliedes anlehnen, von natürlicher, frischer Wirkung. Zu nennen wären da besonders No. 18 „Allerschönste daß ich Dich" oder No. 38 „Es ist lang genug geklaget", ferner No. 42 „Verliebte Mitgesellen" oder endlich No. 49 „Laß seufzen, laß klagen" (M. B. No. 31 ff.) Sie sind alle in der Faktur ganz einfach gehalten und zeigen echt volkstümlichen Charakter. In anderen Stücken dagegen finden wir wieder Kantatenelemente verwendet: Imitationen, Chromatik und namentlich in freier Deklamation zeigt sich Meier hier bedeutender. Als ein Beispiel dieser Art sei die No. 27 „Schönste Sonnen welcher Licht" ganz mitgeteilt, wenngleich das Stück als Ganzes keinen recht einheitlichen Eindruck macht. (M. B. No. 32.) An ihm ist besonders die geschickte Behandlung der gleichen Stollen hervorzuheben, ferner die Melismen zu den Worten Strahlen und taugen. Vor allem aber muß hier der Deklamation wegen auf zwei Stellen hingewiesen werden: wie nachdrücklich ist das Euch zu Liebe leid ich Pein hervorgehoben, und ebenso am Schluß:

O Ihr unvergleichte Augen
Welche zu verletzen taugen
Felsen, Berge, Thier und Stein

Ähnlich nachdrückliche, recht wirkungsvolle Diktion findet sich am Schluß von No. 13 „Ist denn nun der Schluß gemacht". Den Refrain, der in allen Strophen wiederkehrt, giebt Meier so:





Diese Textwiederholung ist aber nicht etwa eine Freiheit Meiers, sondern steht auch in Rists Strophe; aber Meier verhilft diesem Refrain durch seine Behandlung zu schönem Nachdruck. Besonders beachtenswert ist noch die No. 56 „Muß ich denn mein junges Leben", eine melodisch wie harmonisch überaus reiche und ausdrucksvolle Liebesklage, die sich durch die Chromatik des Mittelteiles zu tiefgehender Wirkung steigert: der anfangs ruhige Ton gefaßter Resignation macht hier einer Erregung Platz, aus der es zugleich vorwurfsvoll klingt. Sicherlich gehört diese Nummer zu den besten der Sammlung (M. B. No. 37). Schließlich muß aber hervorgehoben werden, daß Meiers Beiträge zur Florabella von recht ungleichem Wert sind und an Bedeutung denen der „Galathea" im Ganzen nachstehen. Immerhin lernen wir in ihm einen Komponisten kennen, der sich namentlich auf volkstümlichen Ausdruck versteht, so daß er durch zahreichere geistliche Beiträge Rists Bestrebungen wohl hätte fördern können.

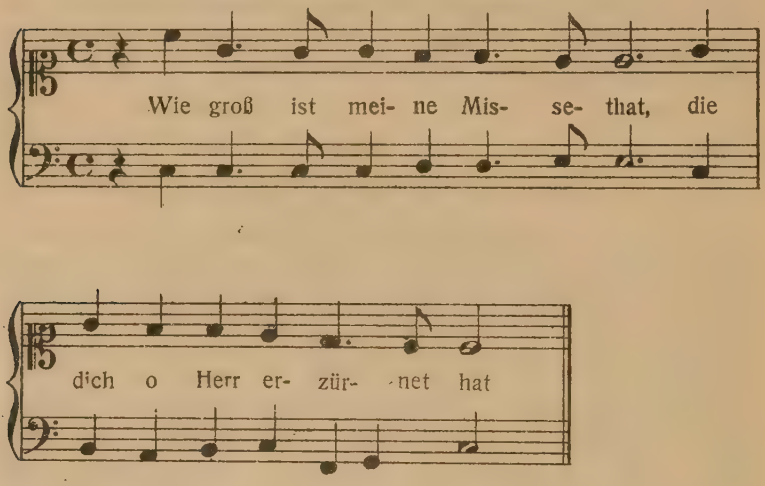
In

Sigismund Theophil Staden

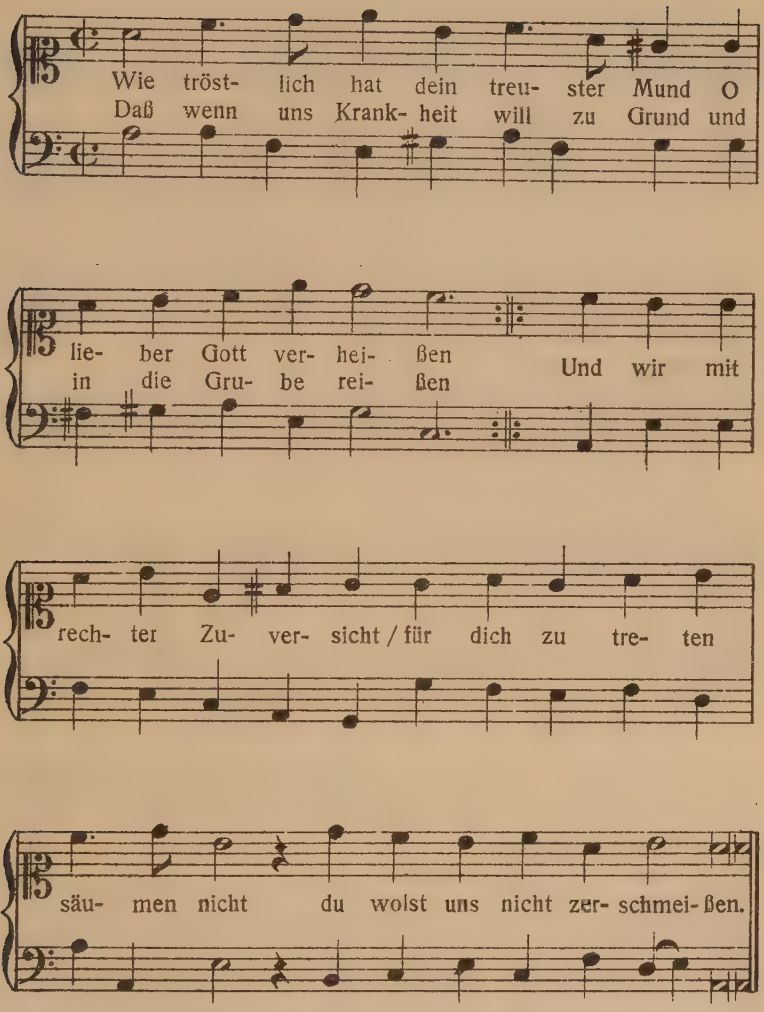
dem Sohn des eingangs genannten Johann Staden, dessen Lebensgrenzen die Jahre 1607 und 1655 bilden, und über den die Lexika genauere Auskunft geben, haben wir neben Schop wohl Rists bedeutendsten Mitarbeiter. Ihn als Organisten hatte die neue Kunst schon vor Rists Aufforderung interessiert; in seiner 1644 zu Nürnberg erschienenen „Seelenmusik trostreicher Lieder erster Teil" stellt er den Gebrauch der Sammlung als Chor- oder Sologesang frei. Sie besteht aus choralartigen Strophenliedern, meist zu Texten des früher genannten Nürnberger Geistlichen Mich. Dillher.

In Verbindung mit Rist kennen wir Staden nur aus dem ersten Zehn des „N. h. L. s. B." Aber diese wenigen Nummern genügen, um von seiner Bedeutung für die neue Kunst einen Begriff zu geben. Im Gegensatz zu Schop hält er in allen diesen Stücken an der Choralform fest, und sein Satz ist durchaus homophon, Note gegen Note,

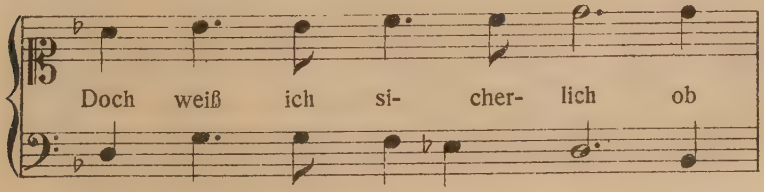
gehalten. Aber bei dieser Einfachheit zeigen seine Stücke durchweg eine Innigkeit und Wärme, besonders hinsichtlich der Melodik, wie sie bei keinem anderen Liedersänger Rists, auch selbst bei Schop nicht zu finden ist. Man darf das wohl als etwas spezifisch Süddeutsches bezeichnen, das in dieser Verbindung mit fast ausschließlich norddeutschem Tone um so mehr zur Geltung kommt. Es ist vielleicht kein Zufall, daß Staden aus der genannten Sammlung gerade die Klag- und Bußlieder zur Komposition gewählt hat, denn im Elegischen scheint seine Stärke zu liegen. Dabei charakterisiert er im einzelnen recht gut, so gleich in der ersten Nummer; wie schön sind hier die Furcht des Sünders und seine Ergebung in Gottes Willen einander gegenüber gestellt: Staden beginnt fast aufgeregt, um sich dann aber bald zu einer innigen Melodie zu wenden:

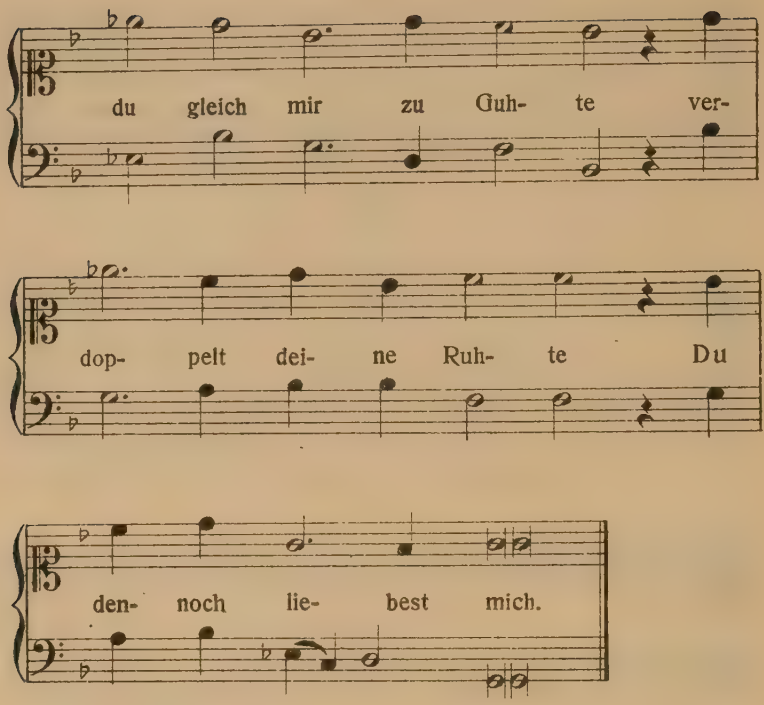


Auch hier ist die altertümliche Modulation von C nach E von schöner Wirkung. In No. 3 haben wir ein Beispiel dafür, wie Staden auf den Nachsatz, der ähnlich wie in einem Stück Papes, erst ganz am Schlusse folgt, durch die Art der Kadenzierung vorbereitet. Das ganze Stück sei zum Vergleich mit Papes Verfahren (oben S. 150 f.) hier mitgeteilt:

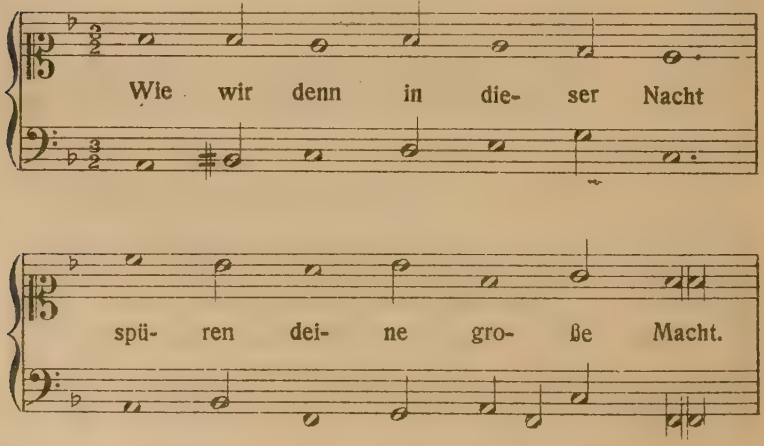


Zu beachten ist in ihrem ersten Teil, wie schön sich die Melodie hier entfaltet. Das zeigt ähnlich der zweite Teil von No. 5:

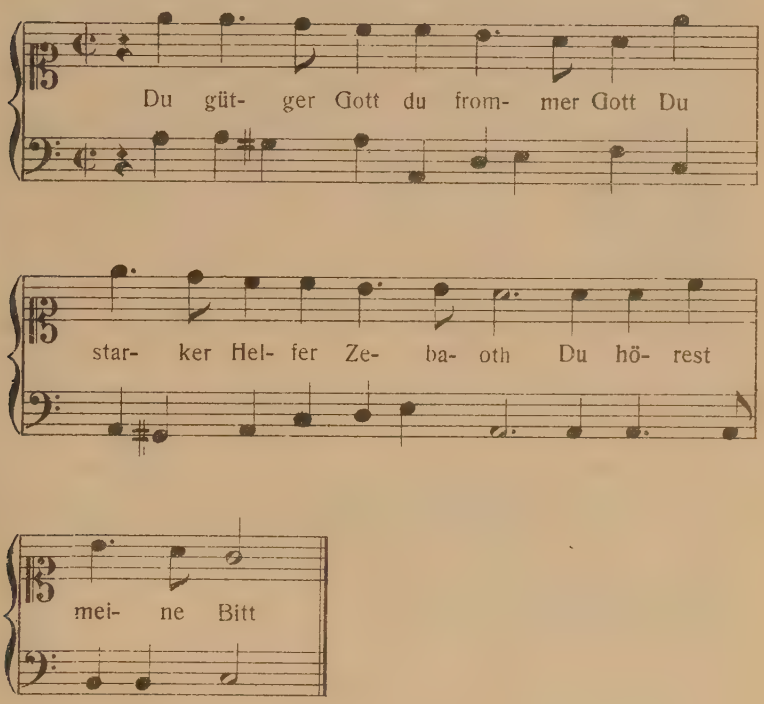




Ganz besonders bei den Schlußkadenzen holt Stadens Melodik gern weiter aus; als Beispiel sei hier der Schluß von No. 9 angeführt:



Er liebt es, eine Phrase unmittelbar wörtlich zu wiederholen; dadurch gibt er einzelnen Textstellen ganz besonderen Nachdruck. So beginnt gleich No. 4:



Das erste Mal wendet sich das Thema mit einem Trugschluß nach Fdur, wiederholt sich dann von Cdur aus mit kräftigerem Baß und kehrt nach Amoll zurück. Zu den schönsten nicht nur der Stadenschen Melodien, sondern überhaupt in Rists Sammlungen gehört die No. 2 „Ach welch ein Übel ist der Krieg“ (M. B. No. 4); auch hier im zweiten Teil Wiederholung derselben Phrase: „Krieg nimmt das Blut, raubt Ehr und Gut“; in wenigen machtvollen Akkorden entwirft Staden hier ein Bild von den Schrecken des Krieges; fast gleichgültig geht er über die Worte „das Schwert verzehrt, der Krieg verheert“ hinweg, sein Gesang stockt einen Augenblick, um dann das Schlimmste „die

Liebe wird vergessen“ in tief empfundenen Tönen auszusprechen. Man wird die Art, wie Staden hier seine ganze Empfindung auf den Schlußgedanken konzentriert, als einen zwar meisterhaften, aber doch subjektiven Zug in seinen Liedern bezeichnen dürfen. Denn Stadens musikalische Auslegung des Textes liegt in Rists Worten doch nicht eigentlich begründet. Aber gerade diese Nummer zeigt auch, wie sehr wir es zu bedauern haben, daß Rist diesen ausgezeichneten Sänger nicht fernerhin hat an sich fesseln können, was aber wohl nicht zum wenigsten in Stadens frühem Tode — er starb vier Jahre nach der Veröffentlichung dieser Lieder — seinen Grund haben wird. Außer der eben erwähnten Nummer bringen die Musikbeispiele noch die letzte von Stadens Melodien „Gott des Trostes, Herr der Gnaden“[1]). Das Stück zeichnet sich durch innige Melodik aus, die namentlich am Schluß zu voller Entfaltung kommt; die Sequenz, die in den Stadenschen Melodien sonst nicht zu finden ist, gibt durch die Art ihrer Anwendung der Klage erst den rechten Ausdruck. Daß Staden sich bei aller Einfachheit doch fast immer bedeutend zeigt, macht seine Mitarbeit für Rists Bestrebungen doppelt wertvoll.

Dies letzte kann man leider von einem anderen sonst recht bedeutenden auswärtigen Musiker, dem Zittauer

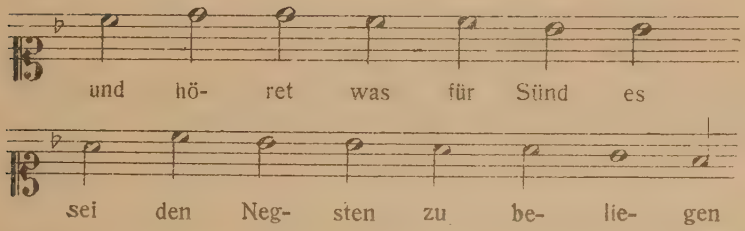
Andreas Hammerschmid[2])
(1612—1675)

nicht rühmen.

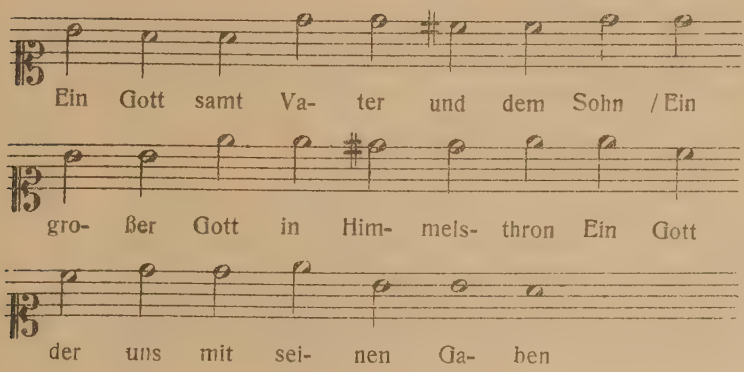
Wie sehr sich Rist an Hammerschmids Arbeiten erfreute, zeigt ein Lobgedicht, mit dem er im Jahre 1651 das Erscheinen des fünften Teiles von dessen „musikalischen Andachten“ begrüßte. In demselben Jahre hat denn auch Hammerschmid für Rist Lieder geschrieben, nachdem er schon vorher in seinen „weltlichen Oden“ dieses neue

[1]) M. B. No. 5.
[2]) Über sein Leben D. d. T. i. Oe. VIII.

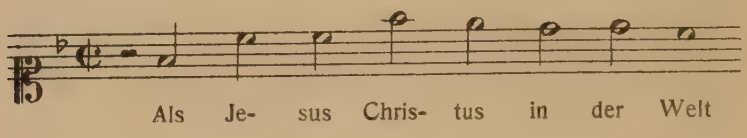
Gebiet betreten hatte; später folgten dann in den „Katechismusandachten“ noch weitere Beiträge. Die Achtung und das Ansehen, das Hammerschmid genoß, den Rang, den er unter den deutschen Komponisten einnahm, würde man nach seinen Arbeiten zu Rists Sammlungen nicht begreifen. Dafür, daß sich Hammerschmid in diesen Melodien fast durchweg unbedeutend zeigt, lassen sich vielleicht zwei Gründe zu seiner Entschuldigung anführen. Einmal scheint ihn, wie kaum einen anderen, Rists „dringendes Bitten und Begehren nach Einfachheit“ an dem, was in diesen Melodien geleistet werden konnte, irre gemacht zu haben. Das zeigt sich besonders an seiner Melodik, die durch ihre Starrheit und Trockenheit fast an Pape erinnert. Lange Takte hindurch setzt sich sehr häufig die Melodie in dieser primitiven Weise fort:



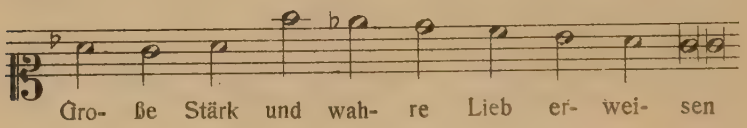
Oder:



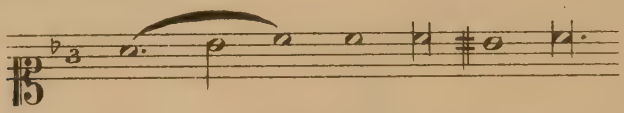
Nur selten holt er etwas weiter aus, wie in folgender Stelle:



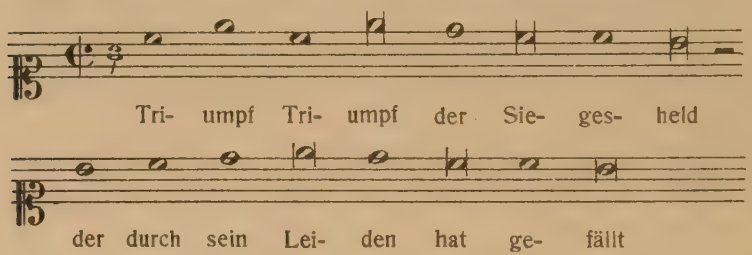
Oder:



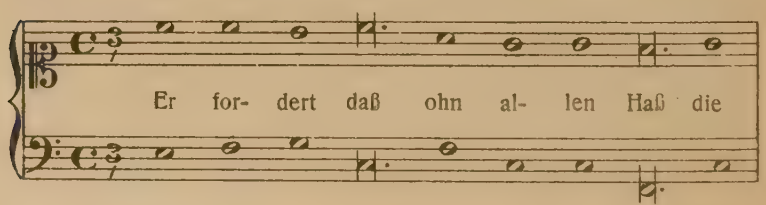
in den etwas reicher gehaltenen Melodien verwendet er gerne folgendes Motiv:

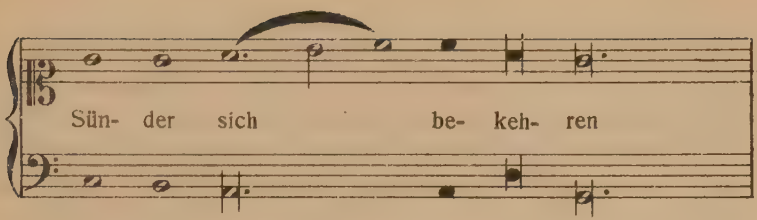


An geeigneter Stelle bringt er auch mal Naturlaute:



Bei Hammerschmids Bedeutung als Vokalkomponist ist es verwunderlich zu sehen, wie wenig ihm bisweilen eine sinngemäße Deklamation gelingt, indem er sich krampfhaft an das Schema der Textstrophe hält; so z. B. in No. 28 der „Katechismusandachten“:





Anstatt hier zu verbessern, verschlimmert er, die im Reim stehende Konjunktion durch eine vollkommene Kadenz betonend, das Versehen des Dichters. Ähnliches findet sich auch in No. 7 genannter Sammlung. Den Melodien der „Katechismusandachten“ wird man immerhin vor denen des „N. h. L. s. B.“ den Vorzug geben müssen. In No. 18 haben wir eine der besten Melodien Hammerschmids ausgewählt (M. B. 13), doch ist auch sie nicht frei von Einförmigkeit und Trockenheit.

Den zweiten Grund für das Mißlingen von Hammerschmids Melodien wird man, so glaube ich, in den Texten zu suchen haben. Hammerschmids Hauptarbeit in Verbindung mit Rist besteht in der Vertonung seiner „Katechismusandachten“. Der Zweck dieser Sammlung — Umarbeitung des Katechismus in freie Lieder — bringt es mit sich, daß die Texte in erster Linie lehrhaften Charakter haben und demzufolge der Phantasie eines Komponisten wenig Anregung geben können. War er nun vor die Aufgabe gestellt, gleich zu 38 in diesem Ton gehaltenen Liedern Melodien, dazu noch nach Rists kurzsichtigen Prinzipien zu komponieren, so ist es auch bei einem sonst talentvollen Musiker kein Wunder, wenn er da trocken und schablonenhaft wird.

Wir wenden uns nun zu

Jacob Schultze (Praetorius)[1]).

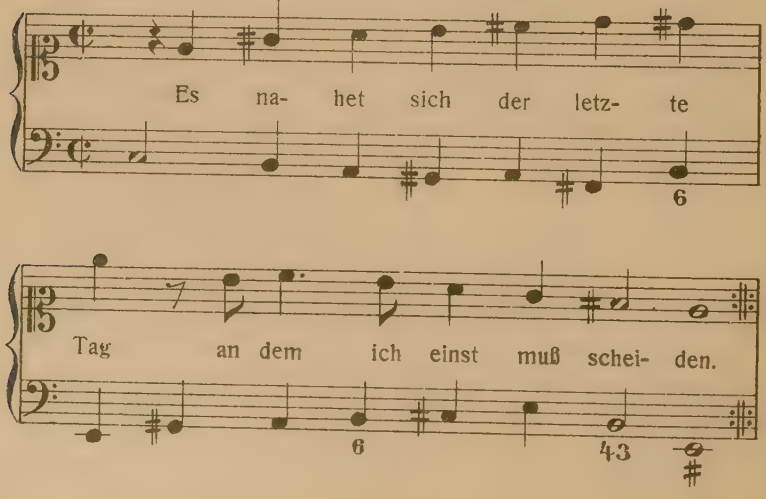
Folgende Vita, die sich in einem Bande Leichencarmina auf der Hamburger Stadtbibliothek findet, kann hier mitgeteilt werden:

[1]) Vergl. V. S. f. M. 1891, S. 239.

„[Schultze] . . . welcher anno 1586 den 8. Februar von vornehmen christlichen Eltern an diese Welt geboren, Anno 1605 zu dem vorgemeldten Organistendienst St. Petri im 17. [?] Jahre seines Alters befodert und bestellt worden. Er hat sich mit der damalen Viel Ehr- und Tugendreichen Marg. v. Kampffen verheiratet, mit derselben eine Christl. und friedl. Ehe begangen: 6 Kinder, 3 Söhne, 3 Töchter, 2 Töchter noch lebend. Endlich aber Anno 1651 den 21. Oktober Abends um $^1/_2$8 Uhr sanft entschlafen . . . und darauf den 28. Oktober in der Kirchen Petri-Pauli . . . in sein Ruhekämmerlein herabgesetzet worden."

Rist hat in einem kurzen Gedicht seines Freundes gedacht; es steht im „Parnaß" mit einer aus dem „N. h. L. s. B." entnommenen Melodie Schultzes, einer seiner letzten Arbeiten.

Schultze hat in dieser Sammlung die zehn Sterbelieder einfach choralartig gesetzt. Er liebt ausdrucksvollere Melismen zur Hervorhebung einzelner Worte, so in der von v. Winterfeld a. a. O. mitgeteilten No. 1 „O Vater aller Gnaden". Stollen und Abgesang schließen mit der gleichen melodischen Phrase. Ein anderes Beispiel bietet No. 8 „Wach auf Du sichere Welt"; auch dieses wurde bereits von v. Winterfeld mitgeteilt. Chromatik verwendet Schultze einmal mit guter Wirkung im Anfang von Nr. 3:

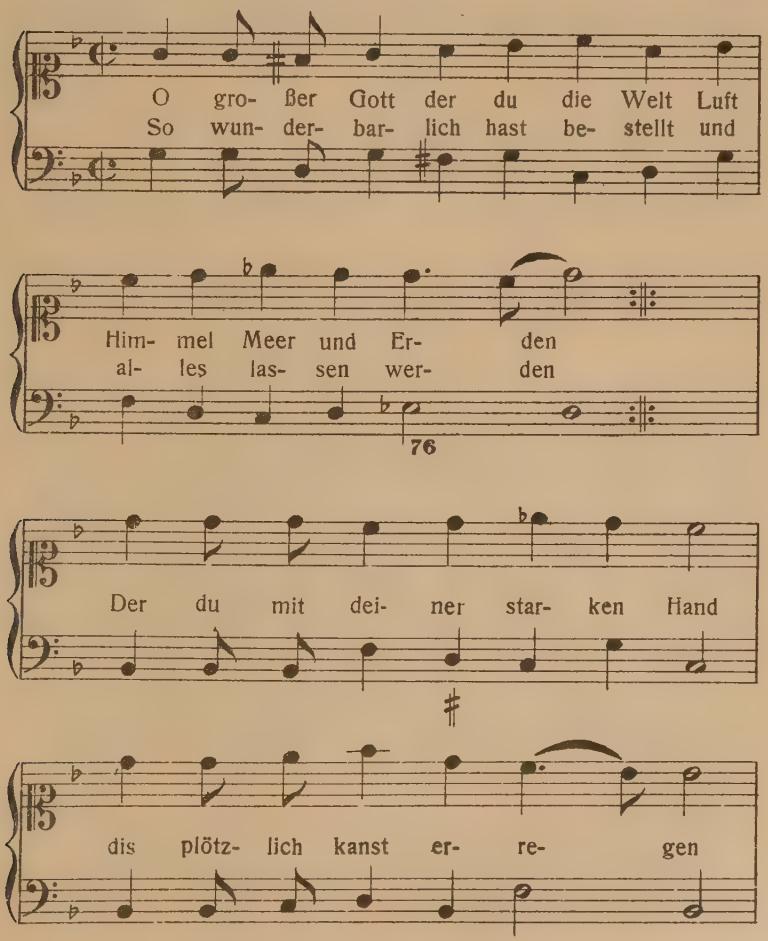


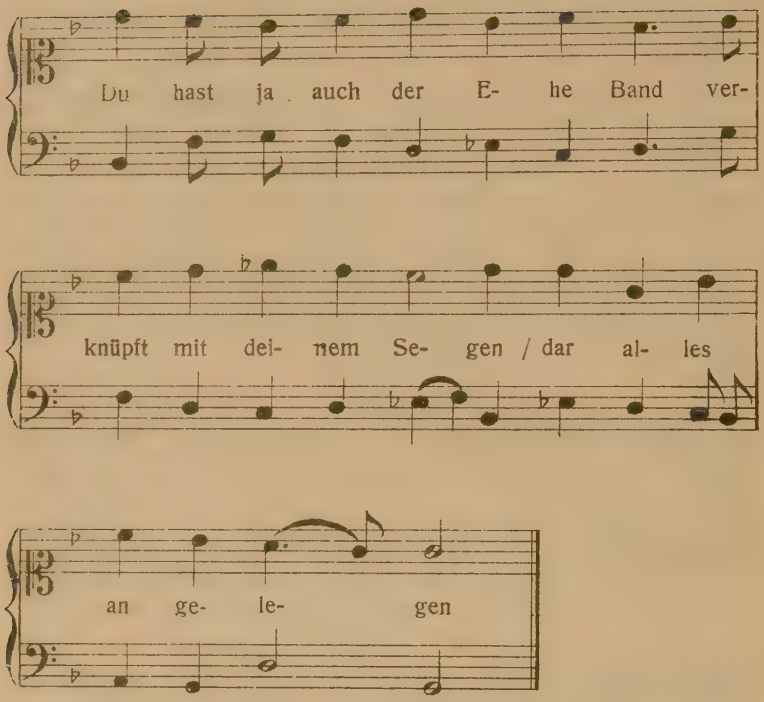
Über die anderen Melodien ist nichts besonderes zu sagen.

Von den vier Melodien des „Holsteinischen Sing- und Orgelmeister“

Jacob Kortkamp

sei hier wenigstens eine mitgeteilt; Kortkamp deklamiert hier bei seiner Vorliebe für das rhythmische Motiv nicht streng metrisch; die Kadenzen gestaltet er etwas reicher, hält sich aber sonst in Form und Melodik in den einfachsten Grenzen:





Heinrich Scheidemann[1])
(1595?—1663)

gehörte zu den bedeutendsten Organisten seiner Zeit. Schon oben hörten wir Rist seine unvergleichliche Orgelkunst preisen; namentlich als Akkompagnateur genoß er besonderes Ansehen, worauf ja auch Zesens früher zitiertes Gedicht anspielt. Ein weiteres Zeugnis G. Neumarks, der auch oben bereits erwähnt wurde, sei hier mitgeteilt aus seinem „Fortgepflanzten Lustwäldlein", es heißt da III 34:

> „Als der weitberühmte Organiste Hr. Heinrich Scheidemann und der weltbekannte Geigenkünstler Hr. Johann Schop in Hamburg sich beiderseits mit einander in der Vesper hören ließen:

[1]) Über sein Leben vergl. V. S. f. M. 1891 S. 227 ff. und, über seine Bedeutung als Klavier- und Orgelkomponist Weitzmann-Seiffert, Gesch. der Klaviermusik S. 117 f.

Bin ich denn im Geist entzückt? welcher kann mein Herz so
beugen
Durch so schönes Pfeifen Werk? wessen ist der schöne Ton
Der durch alle Sinnen dringt? bist Du es, Hipparchion
Und Dein Mitgesell Rufin, der mit einer sanften Geigen
Das gekünstelt Orgelspiel noch beliebter machen kann?
Nein Ihr seid zu schlecht dazu; es ist Schop und Scheidemann."

Scheidemann war aber nicht nur Virtuos, sondern auch Komponist für sein Instrument. Als Vokalkomponist ist er nur mit den uns hier interessierenden Melodien zu den „Höllen- und Gerichtsliedern" und dem ersten Teil der „Seelengespräche" hervorgetreten. In diesen wenigen Melodien — 34 sind es im ganzen — zeigt sich Scheidemann recht vorteilhaft, namentlich nach der Seite des einfach Volkstümlichen. Seine Melodik ist frisch und natürlich in der Form folgt er ganz dem Choral; auch zeigt sich hier und da Tanzcharakter, namentlich in einer Vorliebe für kurze, rhythmisch scharf ausgeprägte Perioden. Scheidemann hat eine ganz besondere Vorliebe für Sequenzen, die er in einfachster Weise anwendet, aber doch manchmal mit hübscher Wirkung. Aus den „Höllenliedern" sind besonders zwei Stücke hervorzuheben, die auch bei Rists Publikum größeren Anklang gefunden haben, so daß er sie ebenfalls zu jenen „nunmehr bekannten" unter seinen Melolodien rechnen und auf sie in späteren Sammlungen verweisen konnte. Es sind die Nummern 6 „Wie magst Du Dich so kränken" und 10 „Nun Welt Du mußt zurücke stehen" (M. B. No. 6 und 7)[1]). Aus der zweiten Sammlung heben wir besonders No. 15 und 20 hervor (M. B. 14 und 15); bei der letzteren ist namentlich die geschickte Vermeidung der Kadenz beim stumpfen Reim zu beachten; beide Stücke zeigen seine Freude an Sequenzen. Im ganzen machen Scheidemanns Melodien den Eindruck, als wenn er wohl gewußt habe, worauf es Rist ankomme, und sicherlich wird er mit ihnen Rists Zwecken entsprochen haben.

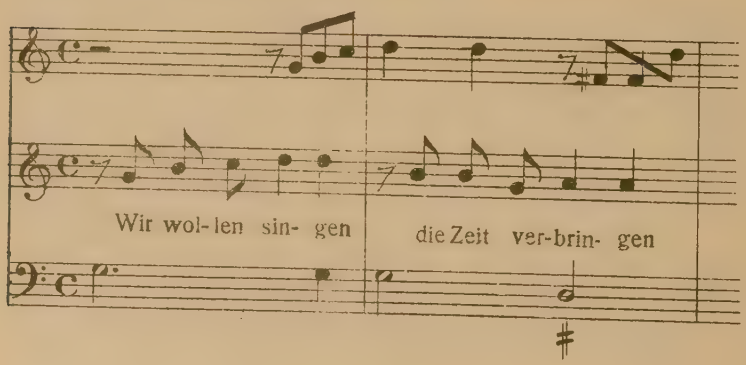
[1]) Bei v. Winterfeld a. a. O. No. 153 „Frisch auf und laßt uns singen".

Wenn wir uns nun zu

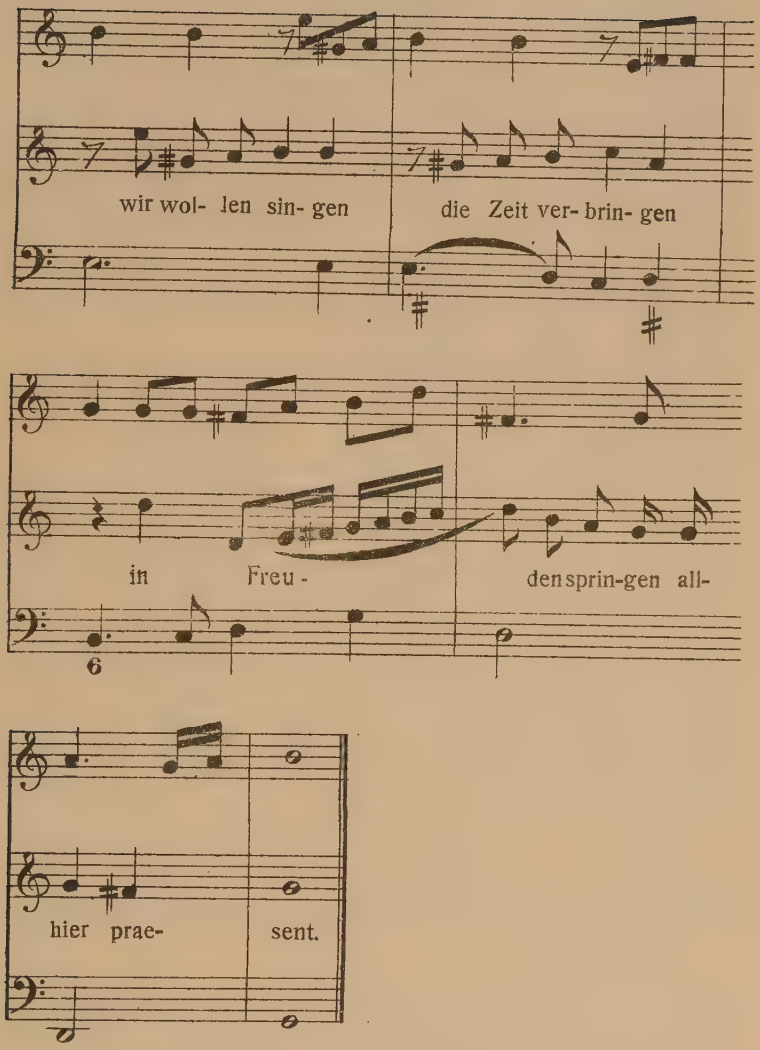
Thomas Selle[1])

(1599—1663)

wenden, so machen wir bei ihm eine ähnliche Erfahrung wie bei Hammerschmid: auch er gibt durch seine Beiträge zu Rists Sammlungen so recht keinen Begriff von seiner eigentlichen Bedeutung; auch er ist wie Hammerschmid vorwiegend Vokalkomponist und gehört als solcher sogar zu den ersten Bahnbrechern der neuen Kunst. Dabei zeigt er sich in einer seiner Arbeiten, mit der er, ähnlich wie Schein mit seinen „Waldliederlein", zwischen alter und neuer Kunst steht, in den eingangs genannten „Deliciarum etc. Decas . . . Bivocalis" von 1634 als Vertreter eben der Richtung, die Rist besonders sympatisch war und diesen deshalb dazu bestimmen mußte, Selle für seine Bestrebungen zu gewinnen zu suchen. Die sonst tief in italienischer Manier steckenden Kompositionen dieses Werkes äußern darin den Einfluß der Volksmusik, daß in ihnen einfache, echt volksmäßige Motive in kurzen Perioden durchgeführt werden, ähnlich wie wir sie in einzelnen Stücken der „Galathea" fanden. So beginnt z. B. gleich in No. 1 genannter Sammlung



[1]) Über sein Leben und seine umfangreiche Kompositionstätigkeit vergl. Eitners Quellenlexikon.



wo die Textwiederholung und Coloratur wieder an ialienischen Kantatenstiel erinnert. Unter diesem Einfluß steht ganz und gar Selles folgende Arbeit im neuen Stil, die 1636 erschienenen „Monophonetica“, Stücke für eine Solostimme mit Cembalo, wie der Titel andeutet. In ihnen lernen wir Selle als bedeutenden Vertreter des

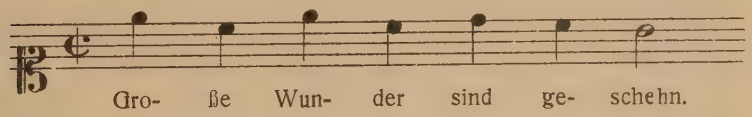
Sologesanges kennen, namentlich nach der burschikos ausgelassenen Seite[1]). Weiterhin hat sich dann Selle nur noch in Rists Sammlungen der neuen Kunst und also diesmal dem wirklichen Sololiede zugewandt. Zwar ist er da verhältnismäßig häufig vertreten, nämlich mit 58 Nummern in der „Seelenlust" und 52 in den „Festandachten". Daß er aber die Stücke letzterer Sammlung lieber in Chorsätze umgewandelt hätte, wurde schon wiederholt bemerkt. Wie bei Hammerschmid, so hat man auch bei ihm den Eindruck, daß er unter dem Einfluß von Rists unklaren Vorschriften nicht recht weiß, was und wie er sich in diesen Liedern geben soll. Daher kommt es, daß man unter den zahlreichen Melodien kaum eine einzige findet, von der man ähnlich wie bei Schop oder Staden sagen kann, daß sie den Kern der Sache trifft, daß ihr Ton überzeugt. Am besten steht es da noch mit der No. 5 der „Festandachten": „Ein Kind ist uns geboren", einem Weihnachtsliede, das mit seinem frischen, freudigen Ton den Charakter eines solchen recht gut trifft. (M. B. No. 12). Auch bei diesem kann wieder auf die Dreiteiligkeit der Form hingewiesen werden, der Schluß greift auf den Anfang zurück. Ähnlich gut gibt die Grundstimmung des Textes eine andere Melodie, das Osterlied No. 27 genannter Sammlungen: „O fröhliche Stunden o herrliche Zeit". Auf dieses hat denn auch bereits v. Winterfeld a. a. O. hingewiesen und es veröffentlicht[2]).

Wenn wir sahen, daß sich aus den „Himlischen Liedern" nicht allein zahlreichere Texte, sondern auch die eine oder andere Melodie Schops bis auf unsere Tage in

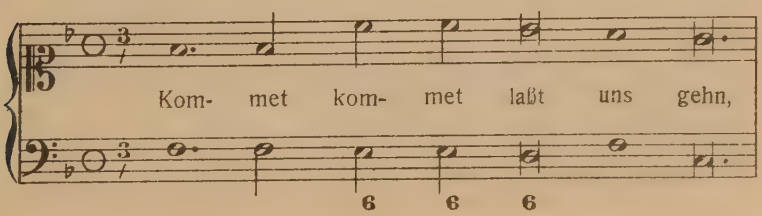
[1]) Zu vergleichen No. 3 „Beso las manos mein lieber Don Juan" und No. 6 „Wohlauf Ihr Musikanten gut, seid lustig, fröhlich, wohlgemut". Übrigens haben viele Stücke dieser Sammlung einen Schlußsatz — gewöhnlich im Tripeltakt — der wahrscheinlich zu mehreren Stimmen gesungen werden sollte, da an diesen Stellen auch der Continuostimme Text untergelegt ist; darauf deuten auch die in diesen Schlußsätzen gewöhnlich refrainartigen Texte, wie „Viva Bacco" oder „Jagen, hetzen und Federspiel bringt meinem Herzen Freuden viel", die dann manchmal recht oft wiederholt werden.

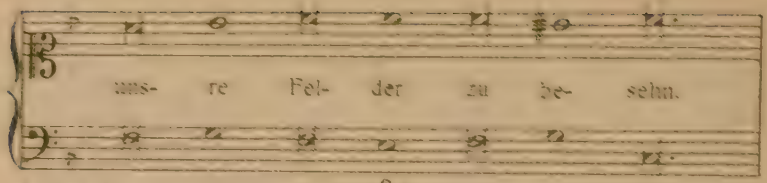
[2]) A. a. O. No. 156; außerdem noch „Auf auf Ihr Reichsgenossen" und „Mein Herz hör auf zu trauern" aus der „Seelenlust"; ferner aus den „Festandachten" „Werde Licht Du Stadt der Heiden".

kirchlichem Gebrauch erhalten hat, so finden wir derartige Bevorzugungen Ristscher Texte nur noch bei je einem dieser die Selleschen Melodien enthaltenden Sammlungen: „Auf auf Ihr Reichsgenossen“ und „Werde Licht Du Stadt der Heiden“ werden noch heute im evangelischen Gottesdienst gesungen, aber nicht nach Selles ursprünglichen Melodien. Diese haben sehr bald anderen weichen müssen und sind nicht wie einige der Schopschen mit ihren Texten bis heute fest verbunden geblieben. Das hat wohl seinen Grund darin, daß ihnen eben, wie ich oben sagte, der eindringliche Ton, wie ihn ganz besonders Schop zu treffen wußte, abgeht. Das hindert aber nicht, daß Selle trotzdem in Einzelheiten mancherlei Interessantes bietet, und wenn man diesen nachgeht, so gewahrt man bei Selle sehr oft das Bestreben, seine Ausdrucksmittel für bestimmte Textstellen zu konzentrieren, während die Melodie im übrigen einen wenig fesselnden Verlauf nimmt. Dabei zeigt sich aber bei ihm keinerlei Abweichen von der einfachen Form des Chorals, und das bedingt auch, daß sich die Art, wie der Versuch gemacht wird, den Einzelausdruck zu treffen, in den bescheidensten Grenzen halten muß. Das beweist seine häufige Anwendung wirklich volkstümlicher Motive; auch Naturlaute dienen ihm dazu, den Ausdruck der Freude und Fröhlichkeit in natürlichster Weise wiederzugeben. Schon oben S. 97 f. wurden dafür verschiedene Beispiele angeführt; hier mögen noch einige weitere Platz finden. So beginnt No. 20 der „Seelenlust“:

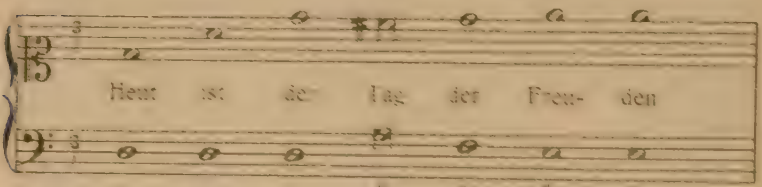


oder No. 46:

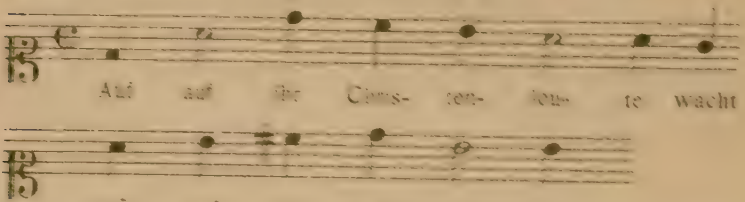




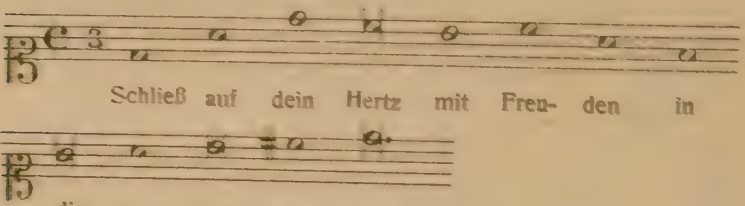
No. 23 beginnt:



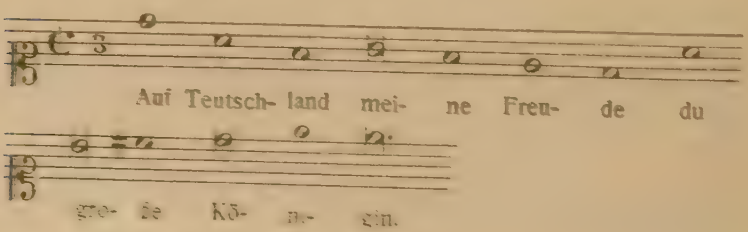
oder endlich No. 57 dieser Sammlung:



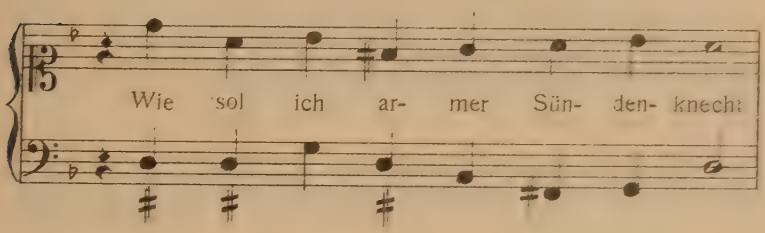
Ähnliches findet sich auch in den „Festandachten“: in No. 10 heißt es:



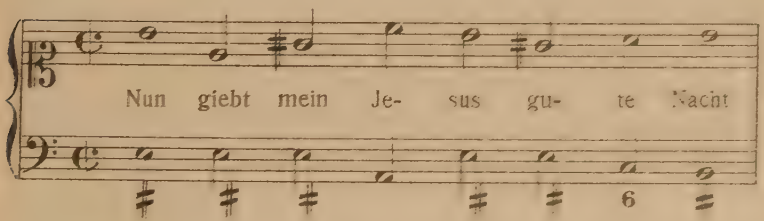
und weiter in No. 52:



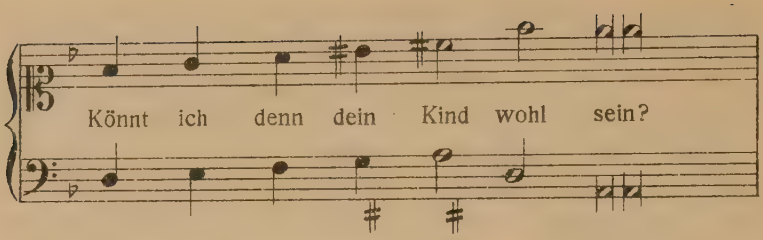
Alle die angeführten Beispiele zeigen, daß Selle ausgezeichnet den volkstümlichen Ton zu treffen weiß, und hätte ihm Rist die Aufgabe gestellt, zu einigen wenigen geeigneten Texten gute volkstümliche Melodien zu schreiben, so würde er sicher den rechten Ausdruck getroffen haben. Aber zu über 100 Texten Melodien der verlangten Art zu finden, war ihm ebenso wenig gegeben, wie den meisten von Rists Mitarbeitern. Daß er aber darum als Liedkomponist nicht ohne weiteres unbedeutend genannt werden darf, zeigt die Liebe, mit der er namentlich Stellen der Klage und des Schmerzes im Texte nachgeht. Verminderte Intervalle, hier und da eine ausdrucksvolle, mehr selbständige Baßführung, seine Vorliebe für Schlüsse in der Terz- oder Quintlage, das sind so die wenigen Mittel, mit denen er aber bisweilen schöne Wirkungen zu erzielen weiß. Es sei hier auf die interessantesten Stellen hingewiesen. No. 37 der „Seelenlust“ beginnt:



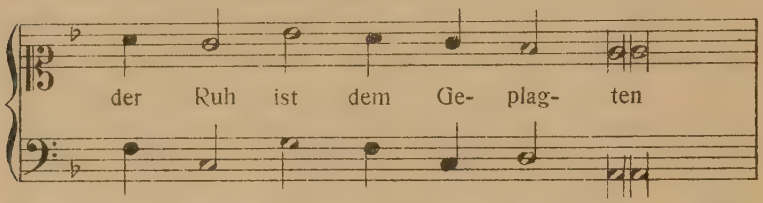
oder No. 25 der „Festandachten“:



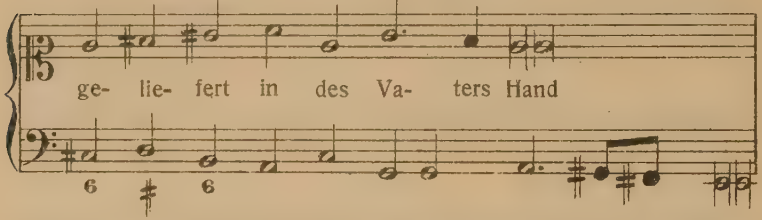
Die schönsten Beispiele für die Anwendung verminderter Intervalle finden sich in Verbindung mit Quintschlüssen. So schließt No. 17 der „Festandachten“: ‚Ach ich bin ja garnicht rein



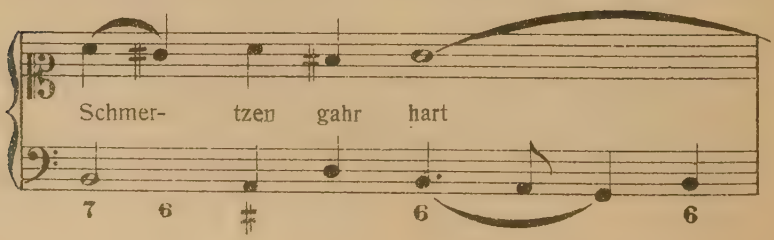
In der folgenden Stelle ist es der Quintschluß allein:

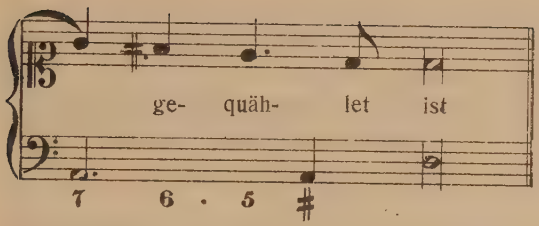


Von dem oben erwähnten „nun giebt mein Jesus gute Nacht“ verdient auch der Schluß besonders hervorgehoben zu werden: „Der nunmehr seiner Seele Pfand“:



Dieser sogenannte Kirchenschluß paßt gerade hier recht gut und wirkt wie ein kurzes Nachspiel. Nur selten weicht Selle in der Musik von dem regelmäßigen Strophenschema ab, um einzelnen Phrasen besonderen Nachdruck zu geben. Eine Stelle wurde bereits früher mitgeteilt; eine andere findet sich am Schluß von No. 40 der „Festandachten“, wo es heißt: „Sie suchet Jesum Christ, sie welch in ihrem Herzen durch schwerer Sünde





Alle diese angeführten Beispiele lassen erkennen, daß Selle, falls ihm Rist größere Freiheit in der Form gelassen hätte, es wohl zu bedeutenden Leistungen in der neuen Kunst hätte bringen können. Aber seine Arbeiten zeigen so recht den großen Nachteil von Rists einseitigem Streben, immer nur wieder größte Einfachheit als Hauptgrundsatz der Liedkomposition gelten zu lassen. Da sich infolgedessen Selle in diesen Kompositionen nicht geben kann, wie er wohl möchte, darf es uns nicht Wunder nehmen, daß viele Stellen seiner Lieder die Spuren der Unlust an der Arbeit zeigen und ihnen dadurch meist jene unmittelbare Wirkung, die wir an Schops Arbeiten rühmten, versagt ist.

Über

Michael Jacobi

besitzen wir nur wenig äußere Nachrichten. Die einzige Quelle hierfür sind einige Gelegenheitsgedichte Rists im „Parnaß". Das eine S. 195 ff. ist ein Lobgedicht „An den Ehrenvesten / großachtbaren und wohlgelahrten Herrn Michael Jacobi / als derselbe von der Hochlöbl. Statt Kiel in Holstein zu ihrem Cantore ward erwehlet und angenommen" [1]). Nach diesem muß Jacobi aus der Mark gebürtig sein und viele Reisen gemacht haben: Oder, Elbe, Rhein und Donau hat er gesehen; in Italien hat er Venedig, Mailand, Padua und Bologna besucht; er hat sich am Freiheitskampf der Venetianer gegen den päpstlichen Stuhl beteiligt; dann ist er in Frankreich, namentlich in Paris gewesen. Auch Stockholm und Kopenhagen hat er gesehen. Von da ist

[1]) Der Wortlaut ist im Auszug bei v. Winterfeld a. a. O. S. 460 f. mitgeteilt.

er an die Elbe zurückgekehrt und hat wahrscheinlich in der Hasseldörfer Marsch bei Rists Freunde, dem oben genannten Herrn von Ahlefeld, Stellung gefunden. Rist hat viel mit ihm musiziert, da er die verschiedensten Instrumente spielte:

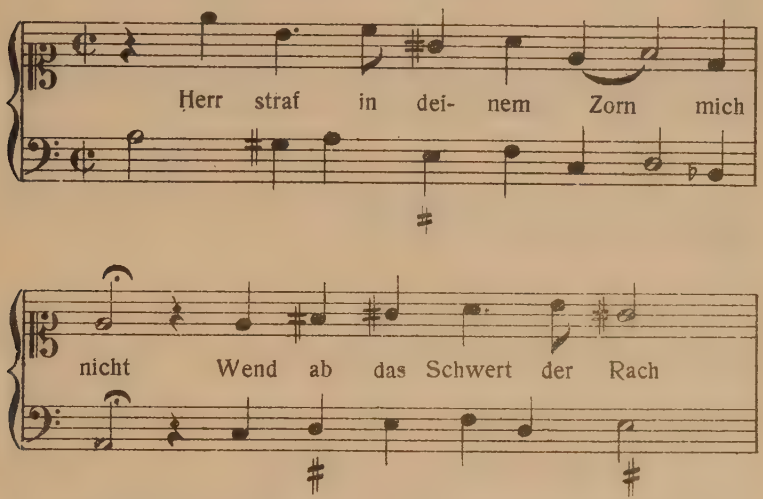
„Da war kein Instrument, das Ihr nicht angegriffen
Bald habet Ihr gegeigt, bald auch ein Stück gepfiffen,
Bald nahmet Ihr die Laut".

S. 696 genannter Sammlung bringt ein Gedicht Rists zu Jacobis Vermählung mit Katharina Holsten und S. 275 ein gleiches zu seiner im Jahre 1651 erfolgten Ernennung zum Kantor der Stadt Lüneburg. Außer Jacobis Melodien zu Rists Sammlungen kennt Eitner von ihm noch eine Sammlung geistlicher Konzerte für Vokal- und Instrumentalstimmen: „Timor domini . . ." Lüneburg 1663 und eine handschriftliche Kantate. Auch ist er mit seinem Lied in Johann Rudolf Ahles „Thüringischem Lustgarten zweiter Teil" vertreten.

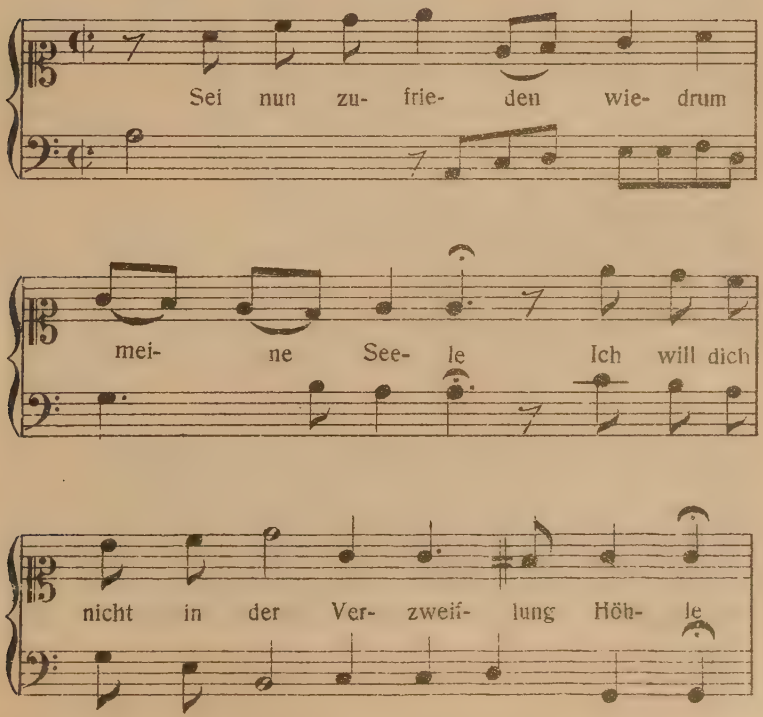
An den Ristschen Sammlungen ist Jacobi mit etwas über hundert Melodien beteiligt. Von diesen hält die Mehrzahl an der Choralform fest; eins der besten Stücke dieser Art findet sich in der „Haußmusik" No. 68 „Du Schöpfer aller Dinge", das sich durch kräftig ernsten Ton auszeichnet und auch wohl weitere Verbreitung gefunden haben muß, so daß Rist auch auf diese Melodie in späteren Sammlungen wiederholt verweisen konnte[1]). Zu den choralartigen Stücken gehören auch ausschließlich die Loblieder der „Kreutzschule", die fast alle dreiteiligen Rhythmus zeigen und sich unter einander recht ähnlich sehen, da der Text in diesen nach der Anlage der Sammlung immer denselben Gegenstand behandelt. Dieser immer gleichen Stimmung hat Jacobi in den beiden anderen Gruppen, den Klag- und Trostliedern dieses Werkes wenigstens dadurch zu entgehen versucht, daß er die Form freier behandelt, so daß sich immerhin unter diesen mancherlei interessante Einzelheiten finden. Er hält sich hier nicht immer streng an das Metrum des Textes, bringt gelegentlich kleine Imitationen, auch Melismen und bedient sich namentlich in den Klage-

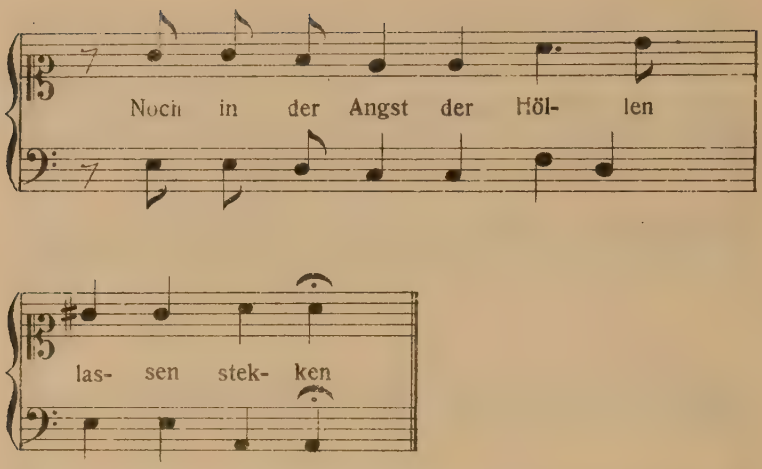
[1]) M. B. Nr. 11.

liedern häufiger chromatischer Motive und verminderter Intervalle. So beginnt z. B. das erste Klaglied:

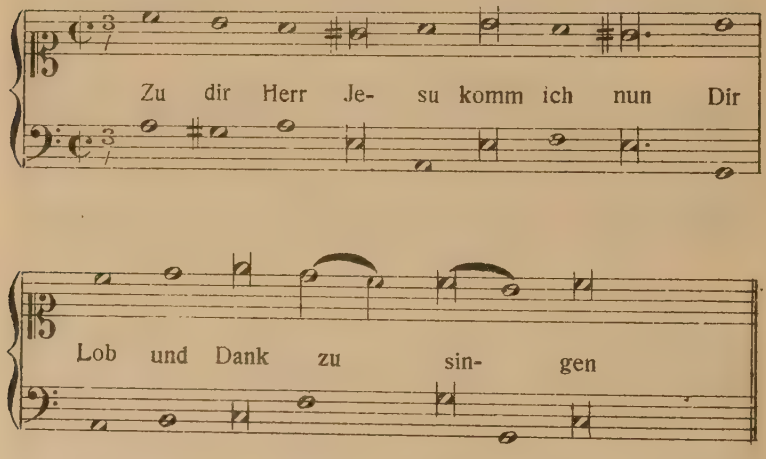


In schönem Gegensatz hierzu hebt das nachfolgende Trostlied in freudiger Zuversicht an:



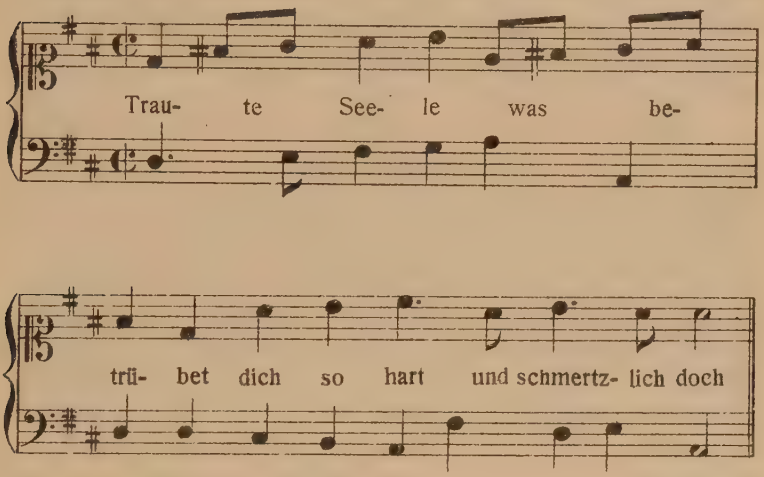


und mit einem kräftigen Loblied schließt diese Folge, die in der Sammlung 23mal wiederkehrt, ab:



So viele schöne Einzelheiten auch sonst in den Klag- und Trostliedern zu finden sind, als Ganzes befriedigen wieder nur die wenigsten. Ein anderes Klaglied ist bereits von v. Winterfeld a. a. O. No. 158 mitgeteilt: „Wie geh ich so gebückt", doch nicht in der Originalfassung, sondern nach dem Tonsatz, der „Praxis pietatis melica" von 1690. Hier

sei noch besonders der Anfang eines Trostliedes (No. 20) angeführt, wegen seiner innigen, durchaus volkstümlichen Melodik:



Wenn wir demnach auch Jacobis Melodien als recht ungleichwertig bezeichnen müssen, so darf in diesem Falle wohl der Grund dafür nicht zuletzt in den Texten, vor allem in der Anlage der „Kreutzschule“ gesucht werden. Daß es auch Jacobi im Grunde genommen nicht an Talent für die Liedkomposition fehlt, zeigen neben den angeführten Einzelheiten namentlich seine Melodien zu Rists Schauspielen „Friedewünschendes“ und „Friedejauchzendes Teutschland“[1]). Namentlich in dem letzteren Stück finden sich zwei außerordentlich charakteristische Nummern. Einmal das sehr komische Lied des niederdeutschen Bauern im ersten Zwischenspiel: „Juchhei juchhei juch / wat geit id lustig tho“, das den

---

[1]) Beide Stücke mit Melodien im Neudruck v. M. Schletterer: Zwei Schauspiele Joh. Rists Augsburg 1864. Bei den Melodien entspricht die Bezifferung nicht dem Original. Mir ist es nicht gelungen, von dem „Friedewünschenden Teutschland“ ein Exemplar mit Melodien zu finden. In einer Ausgabe von 1647 steht nur das Lied des Merkur „Sicheres Teutschland, schläfst Du noch“; doch ist nicht gesagt, von wem die Melodie ist.

plumpen Troddel ausgezeichnet charakterisiert, und dann das ironisch gemeinte Klaglied im zweiten Zwischenspiel: „O Rosemund ich bin ja Dein getreuer Hund". Nebenbei bemerkt findet sich das diesem folgende Freudenlied im dritten Akt mit anderem Text auch im „Parnaß" S. 578 ff. „Kann auch ein Trauriger fröhliche Sachen".

Wir wenden uns nun zu Rists fruchtbarstem Mitarbeiter

Christian Flor.

Über sein Leben gibt Junghans[1]) folgende Daten: Geb. 1626, gest. 1697 zu Neuenkirchen in Holstein bei seinem Schwiegersohne, war bis 1667 Organist an St. Lamberti in Lüneburg, darauf an St. Johannis. Mattheson nennt ihn in der „Ehrenpforte" den berühmten Lüneburgischen Organisten. Walthers bekanntes Lexikon berichtet: „Hat bey dem Absterben seiner nahen Angehörigen unter dem Titel „Todesgedanken" das bekannte Lied „Auf meinen lieben Gott" mit umgekehrten Kontrapunkt fürs Klavier sehr künstlich gesetzt, welche 1692 zu Hamburg gedruckt worden sind". (Eitner weiß davon nichts Näheres.) Außer dieser genannten Gelegenheitsarbeit finden sich neben den Liedern zu Rists Sammlungen solche zu G. H. Webers „Gläubiges Senffkorn" von 1665 und zu Chr. Stökkens „Heiliger Nachtmahlmusik" Plön 1675.

Wir bemerkten bereits oben S. 78 bei der Anführung von Flors Brief an Rist, daß Flor sich in diesem ausschließlich an Musikverständige wendet, und nicht an Liebhaber. Daß er seine Melodien in erster Linie für sie bestimmt hat, zeigt auch seine Forderung, sie umzumodeln und event. auch zu transponieren, falls man nur schlichte Choralmelodien an ihnen zu haben wünsche. Jedenfalls sollten sie in erster Linie mehr als das sein, und daraus geht hervor, daß Flor entweder Rists Absichten nicht verstanden, oder sie absichtlich nicht in dem Maße gewürdigt hat, wie es zur einheitlichen Durchführung seiner Aufgabe nötig gewesen wäre. Kein anderer unter Rists Mitarbeitern läßt so sehr

[1]) W. Junghans Programm des Johanneums in Lüneburg 1870.

gerade Einheitlichkeit in seinen Melodien vermissen wie Flor; und das hat zur Folge, daß nur die wenigsten unter ihnen einen befriedigenden Eindruck machen. Hier und da gelingt Flor eine einfache Choralmelodie wirklich, und man sieht auch, daß er darin die Gesamtstimmung zum Ausdruck zu bringen sich Mühe gegeben hat. Die No. 19 des „Seelenparadies" II kann in dieser Hinsicht besonders hervorgehoben werden[1]).

Meistens aber bedient sich Flor in den Stücken der verschiedensten Ausdruckselemente; bald ist die Singstimme mit Melismen durchsetzt, bald bewegt sich der Baß freier zur Oberstimme, charakteristische Harmonien werden für bestimmte Worte gewählt, dann folgt wieder einmal ein Abschnitt in einfachem Choralstil, und das alles verbindet er in manigfaltigsten Rhythmen miteinander. Einige Beispiele für den Taktwechsel seien hier angeführt:

Seelenparadies I

No. 17: 3/1, 𝔠, 3/2, 𝔠, 3/4.

No. 19: 𝔠, 3/4, 𝔠, 12/8, 𝔠.

No. 52: 𝔠, 3/4, 𝔠, 6/8, 3/1, 𝔠, 3/2, 6/4, 𝔠.

No. 72: 𝔠, 3/2, 𝔠, 6/4, 6/8, 3/1.

Allerdings muß auch hier hinzugefügt werden, daß diese Zeichen nicht immer rhytmische, sondern wie bereits früher erwähnt, manchmal nur arithmetische Bedeutung haben.

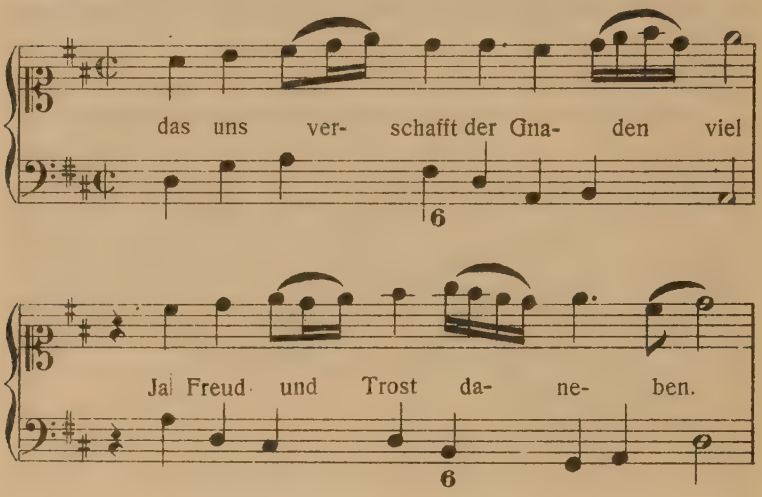
Wir bemerken bei Flor eine besondere Vorliebe für Nebenseptimenakkorde; sie geben seinen Sätzen häufig einen weichen, schwärmerischen Charakter, der auch zuweilen seiner Melodik eigen ist. Zum Ausdruck von Schmerz und Klage ist die Anwendung des Sekundakkordes geradezu typisch. Alle diese Züge sollen mit einzelnen Beispielen belegt werden.

Wenn wir uns zunächst den melismatisch reicher ausgestatteten Melodien zuwenden, so werden wir sofort sehen, daß es sich dabei im wesentlichen um nichts anderes handelt,

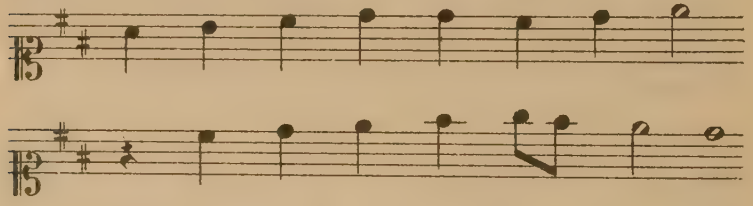
---

[1]) M. B. No. 19; bei v. Winterfeld a. a. O. sind No. 159 ff. 8 Nummern mitgeteilt.

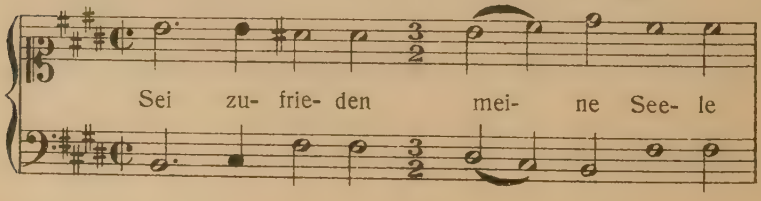
als um die vom Zeitgeschmack geforderten wesentlichen Manieren. Daß sich Flor aber ihrer häufiger bediente, zeigt auch wieder, daß seine Melodien in erster Linie für Sangeskundige berechnet sein sollten. So schließt I 12: „Wie man doch müßte streben nach einem solchen End und Ziel“:

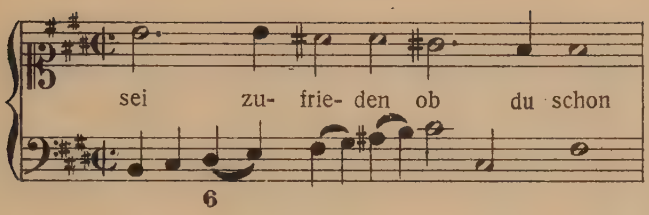


Läßt man die Schnörkeleien weg, so ergibt sich in der Tat der einfachste Choral:

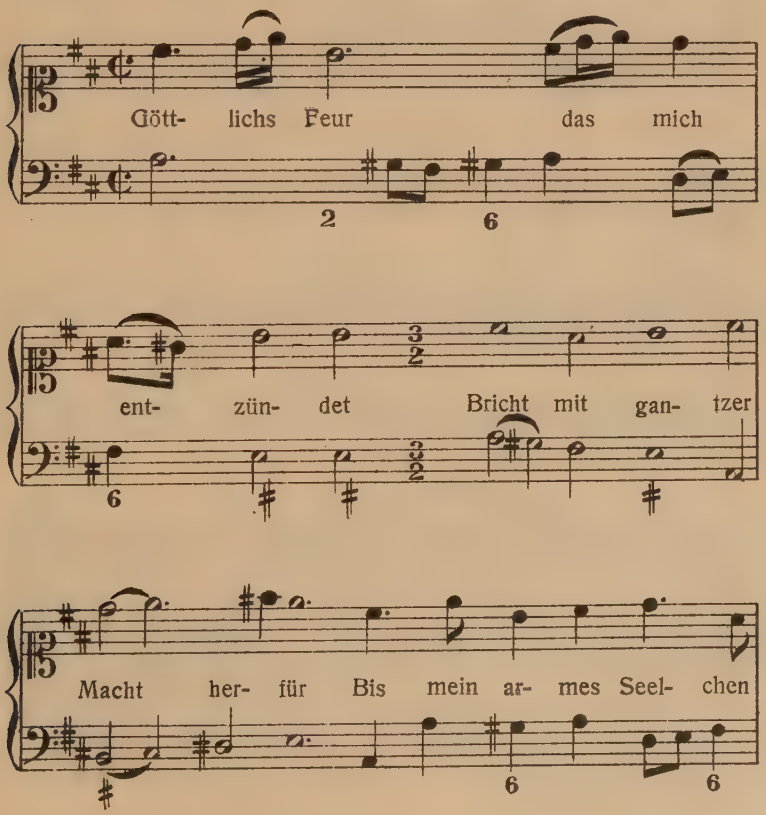


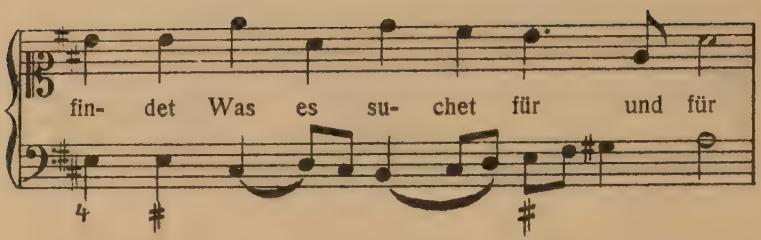
Flor läßt den Baß häufig selbständig hervortreten; im Ganzen bewegt er sich freier als bei den anderen Hamburger Liedkomponisten; z. B. beginnt No. 34:



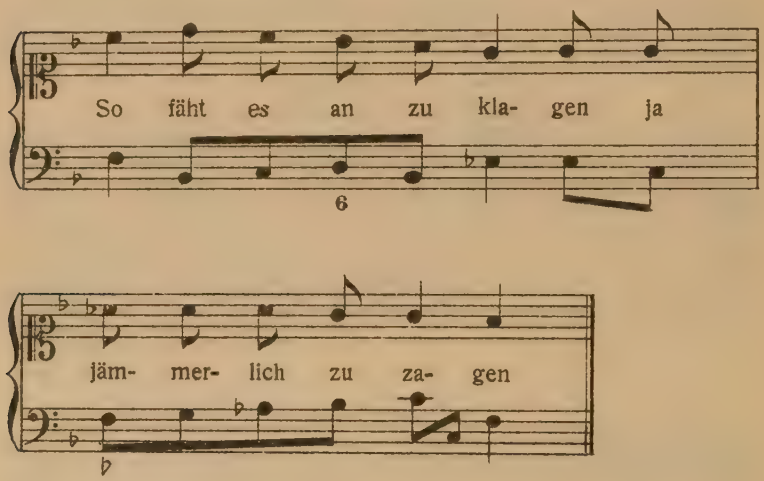


die Wiederholung geschieht mit belebterer Baßführung. Man kann hier vielleicht von Variation sprechen. Flor verfährt in der angegebenen Weise häufiger; an einer Stelle behandelt er die beiden Stollen thematisch gleich, doch mit Anwendung von Melismen beim ersten Mal, bei der Wiederholung gibt er die Melodie in schlichten Viertelnoten (I 42.):

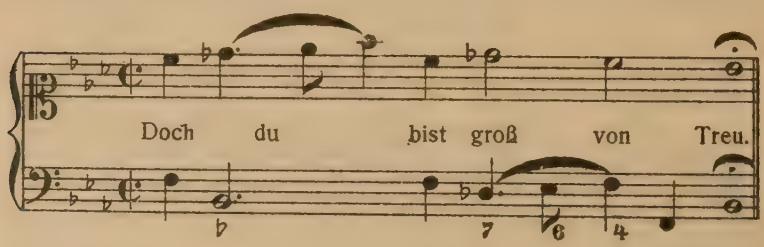




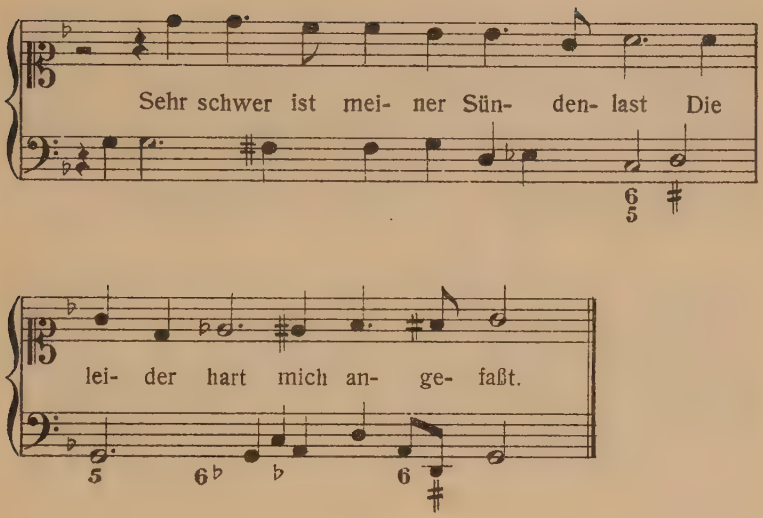
Nebenbei sehen wir in obigem Beispiel den Rhythmuswechsel innerhalb weniger Takte. Ein Beispiel schönen Einzelausdrucks ist das folgende (II, 16):



Auch bringt er gelegentlich kleine, aber wirkungsvolle Imitationen; so schließt I 45:

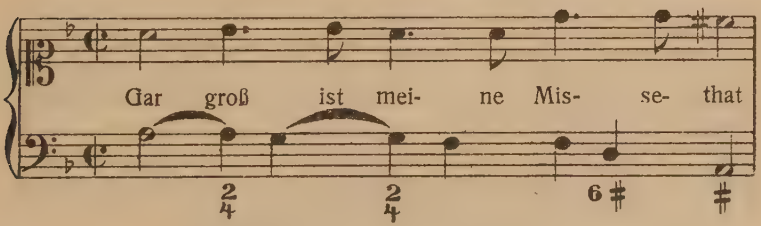


An folgender Stelle ist die Anwendung der Chromatik hervorzuheben (I 60):

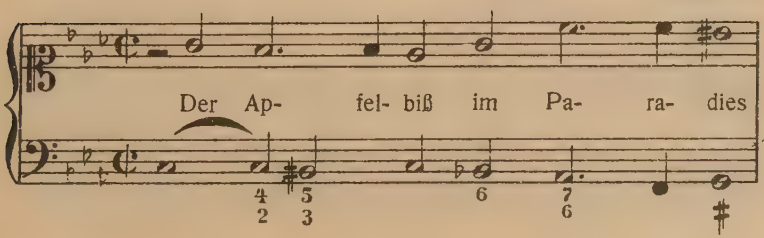


Die Anwendung von schärferen Dissonanzen ist fast immer durch den Text wohl motiviert, wie das die folgenden Beispiele zeigen:

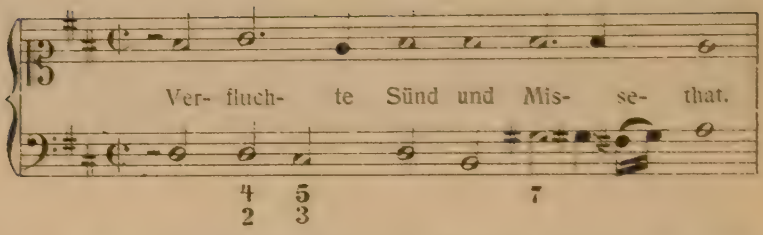
I 17:



II 18:

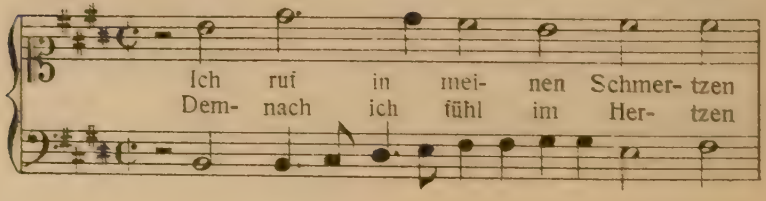


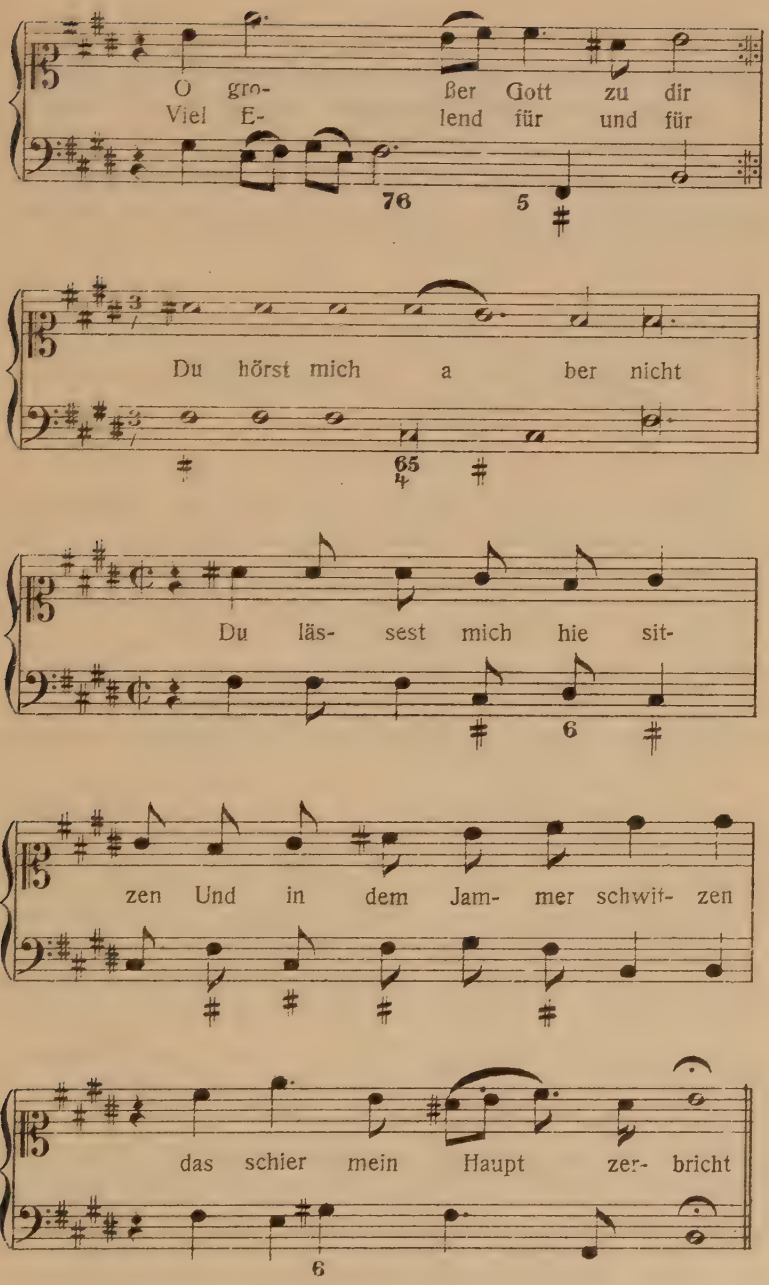
II 22:



Auch Flors Arbeiten zeigen im Grunde genommen, daß es ihm nicht an Können fehlt; aber er sucht im Gegensatz zu Selle, sich nach Möglichkeit der Fesseln von Rists Theorie zu entschlagen, doch gelingt es ihm nicht, ähnlich wie Schop eine annehmbare Form zu finden, die bei jenem trotz aller Freiheiten doch Einheitlichkeit nicht vermissen ließ.

Darin zeigt er z. B. wieder ein Hinneigen zum Choral, daß er die Kadenz beim Reim in gleicher Weise übertrieben respektiert, wie die meisten anderen Hamburger. Bei seinem Streben, verschiedenartige Elemente in ein und derselben Molodie zu vereinigen, wirkt das dann aber doppelt unangenehm. In Summa: Flor zeigt sich als bedeutendes Talent in Einzelheiten, aber er vermag diese nicht in befriedigender Form zu vereinigen, wofür wir zum Schluß in I 74 noch ein Stück als Beispiel anführen, dem es an gelungenen Einzelheiten nicht fehlt — man achte auf den Kontrast von Vorder- und Mittelsatz, dem sich jedoch der Schluß nicht so recht anpassen will — das aber in seiner Gesamtwirkung nicht befriedigt:




O gro- ßer Gott zu dir
Viel E- lend für und für
Du hörst mich a ber nicht
Du läs- sest mich hie sit-
zen Und in dem Jam- mer schwit- zen
das schier mein Haupt zer- bricht

Daß Flor mit seinen Stücken Rists Forderung wohl nicht entsprochen haben wird, ergibt sich aus dem Gesagten; daß es aber andererseits unmöglich scheint zu 164 Texten, die ausnahmslos eine Paraphrasierung des Bibelwortes sind, und zwar häufig in sehr lehrhafter Weise, Rists Wunsch entsprechende Melodien zu finden, wird man dem zu Gunsten Flors entgegen halten dürfen.

Wir kommen nun zu der Betrachtung der Arbeiten von Rists letztem Mitarbeiter

Martin Coler.

Auch über sein Leben liegen nur lückenhafte Daten vor. Nach Gerbers „Neuem Tonkünstler-Lexikon" wurde er um 1620 zu Danzig geboren. Mancherlei Reisen führten ihn 1661 nach Hamburg, wo er in diesem Jahre eine Gelegenheitskomposition[1]) veröffentlichte, deren Titel biographisches Interesse hat insofern, als sich Coler hier „des hochlöblichen Schwanenordens Mitglied 'Musophilos'" nennt. Wenn Gerbers Angabe stimmt — die Komposition scheint nicht mehr vorhanden zu sein — so dürfen wir aus ihr auf die Zugehörigkeit Colers zum Elbschwanenorden wenigstens in diesem Jahre schließen. Daß er aber bereits 1664, als er Rists Texte komponierte, nicht mehr zu den Mitgliedern dieses Ordens zählte, geht wohl mit ziemlicher Sicherheit daraus hervor, daß Rist in der Vorrede zu den „Passionsandachten" auch mit keinem Worte diesen Umstand erwähnt, was er, wie ich glaube, sicherlich getan haben würde, wäre Coler damals noch Mitglied gewesen. Ein weiteres bestärkt diese Vermutung. Das schon mehrfach genannte Büchlein Conrads v. Hövelen, das 1666 erschien, bringt den Akademienamen „Musophilos" zweimal S. 184 u. 241, als sein Träger wird beidemal Georg Strubius genannt. Ein Köler kommt dort einmal

[1]) Gerber: Neues Lexikon.

vor, aber in anderem Zusammenhang[1]). Am 2. Mai 1663 ging er als Kapellmeister in Herzogl. Braunschweigische Dienste nach Wolffenbüttel, da aber die Kapelle am 17. April 1667 aufgelöst wurde, erhielt er seinen Abschied.

„Colerus trat an Joh. Jac. Löwes Statt für 300 Thaler. Es ging ihm hier so ärmlich, daß er gegen Ende 1666 seine und seiner Frau Kleider versetzen mußte und im nächsten Jahre entließ der neue Herzog ihn nebst der ganzen Kapelle. Am 17. April 1667 erhielt er seinen Abschied. Im No- 1668 bekam der gewesene Kapellmeister Colerus ein Geschenk für die Musik, welche er zur Erbhuldigung gesetzt hatte[2])."

Gerber berichtet weiter, er sei ein paar Jahre später Kapellmeister beim Markgrafen von Bayreuth gewesen:

> „Hier nahm er wieder seinen Abschied und trat um 1670 in Holsteinische Dienste. Aber auch da war seines Bleibens nicht, indem er sich wieder nach Hamburg wandte, wo er endlich 1703 oder 1704, alt und betagt starb[3])."

Außer zu Rists Sammlung hat Coler noch zahlreiche Melodien zu der früher erwähnten „Geharnischten Venus" von 1660 komponiert, er hatte sich also schon im weltlichen Liede versucht.

Wir hörten schon früher bei der Betrachtung von Rists Vorreden nur von Anerkennung und Lob seinerseits gegenüber den Leistungen seiner Mitarbeiter. Jetzt, nachdem wir diese Arbeiten näher kennen gelernt haben, will es uns scheinen, daß Rist mit seinem Lobe doch etwas sehr freigebig war und ihm wohl auch ein Urteil darüber

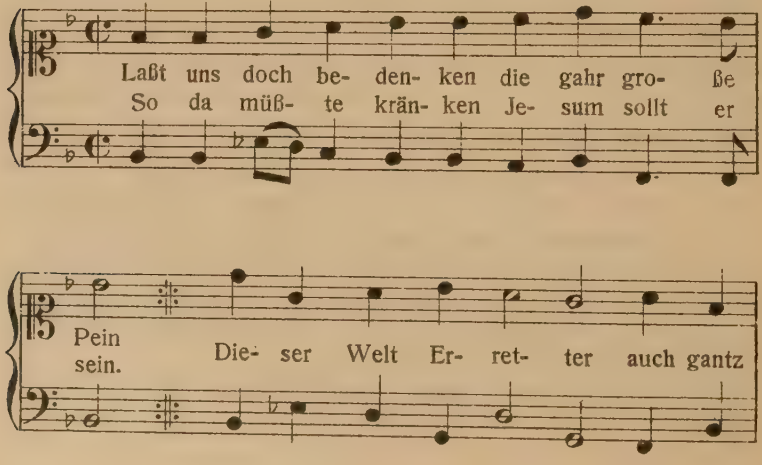
---

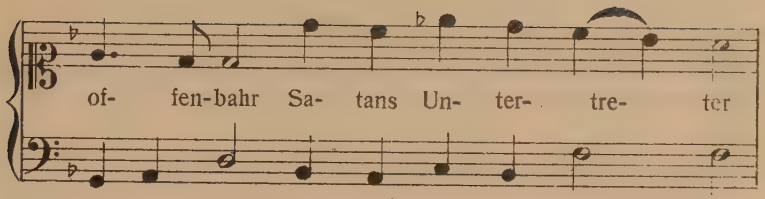
[1]) A. a. O. S. 193: „Haben andere Reiche und Länder sich ihrer Musickünstlär zu rümen, so haben wir Deudsche des Frobergers / Tunders / Försters / Ewalds / Weckmans / Bernhard / Erbens / **Kölers** / Kriegers / Smelzers / Snittelbachs / Stöfekens / Sidons / Strunks u. d. m. vielmehr uns höchstrühmlichst zu erfreuen u. s. w."

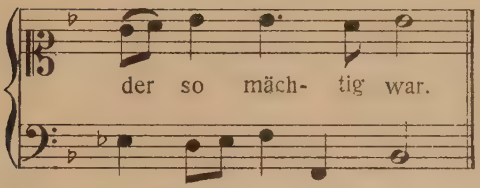
[2]) Fr. Chrysander: Jahrb. f. musik. Wissenschaft I 183 f. und neuerdings Schiedermair: Bayreuther Festspiele Leipzig 1908.

[3]) Gerber: A. a. O.

fehlte, in wiefern die ihm gelieferten Melodien nun auch wirklich seinen Absichten entsprachen. Wenn wir ihn aber nun gar von Colers Melodien urteilen hören, sie seien von ihm mit besonderem Fleiße gesetzt worden „wie dasselbige alle diejenigen, welche die edle Singekunst aus dem Grunde verstehen, bald spüren werden", so möchte man nach Einsicht der Melodien fast geneigt sein, Rists Lob und namentlich seine Äußerung, sie seien mit besonderem Fleiße gesetzt worden, ironisch aufzufassen. Bei keinem der früheren Komponisten tritt die Unlust an der ganzen Arbeit so zu Tage, wie bei Coler, ja manchmal hat es den Anschein, als habe er kaum den Text näher angesehen, sondern die erste beste Melodie für ihn passend gefunden. Darin folgt er Rists Weisungen, daß er ausschließlich den Choral zum Muster nimmt. In der Behandlung der Kadenzen zeigt er ähnliche Unmöglichkeiten wie Pape; dafür haben wir ein Beispiel in No. 2. Die Melodie entwickelt sich unbekümmert um den Textinhalt; durch vollständigen Ganzschluß in der Tonika werden Vorder- und Nachsatz auseinandergerissen; die einzelnen Verse des Abgesanges werden so ungeschickt durch Kadenzen getrennt, daß man die Satzkonstruktion erkannt haben muß, um das Verhältnis der verschiedenen Glieder zu einander gleich zu erfassen:



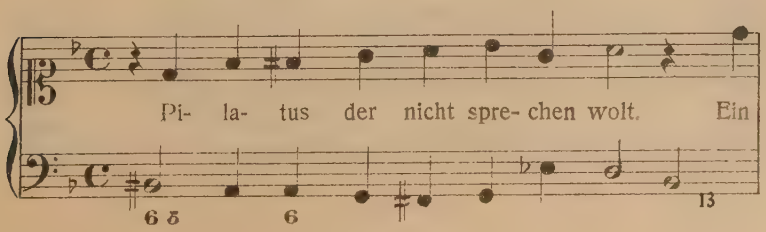


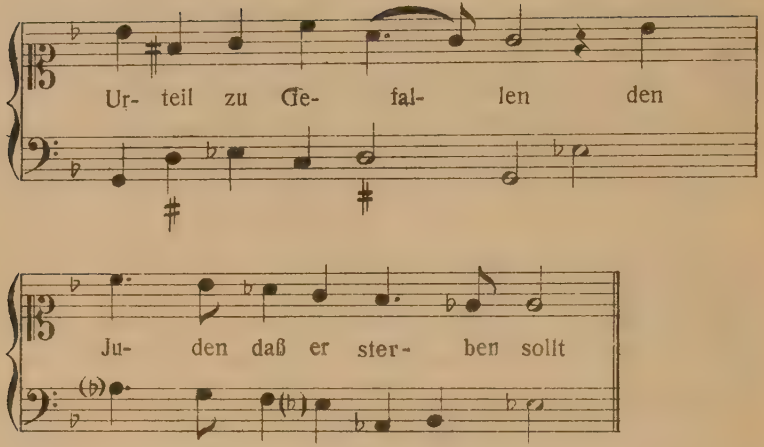


Soll im Verlauf dieser Melodie ein Hauptruhepunkt eintreten, so würde man ihn doch nur nach „dieser Welt Erretter“ erwarten, weil erst damit die Satzperiode des Textes für abgeschlossen gilt. In Colers Satz aber sind die beiden Verse „dieser Welt Erretter — auch ganz offenbar“ als zusammengehörig aufgefaßt, während der Letztere doch auf den Schluß „Satans Untertreter, der so mächtig war“ überleitet und daher auch musikalisch zu ihm gezogen werden muß. Dabei kann man von der Melodie als solcher, wobei man von ihrem Verhältnis zum Text völlig absehen muß, nicht eigentlich sagen, daß sie schlecht ist, jedenfalls nicht so schlecht, wie sie durch die Verbindung mit dem erwähnten Texte erscheint. Sie ist eben, da sie dem Texte metrisch entspricht, ohne weitere Rücksichten mit ihm verbunden worden. Etwas Ähnliches zeigt No. 12. Coler deklamiert:

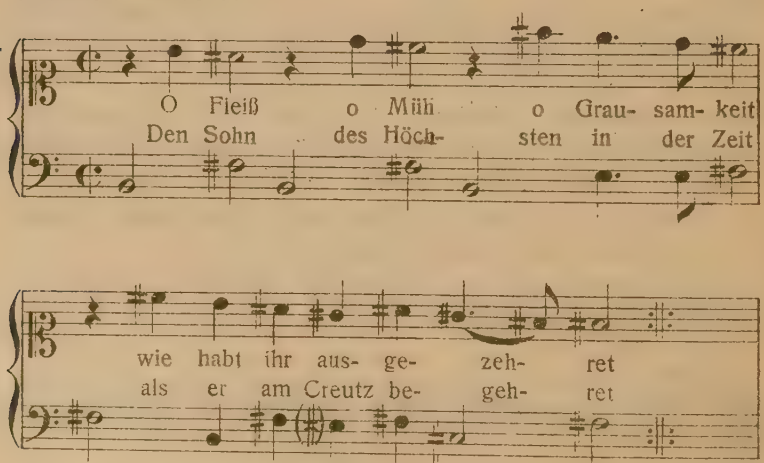
Pilatus, der nicht sprechen wollt (Dominante g-moll)
Ein Urteil zu gefallen (Tonica g-moll)
Den Juden, daß er sterben sollt u. s. w.

Die Melodie ist folgende:



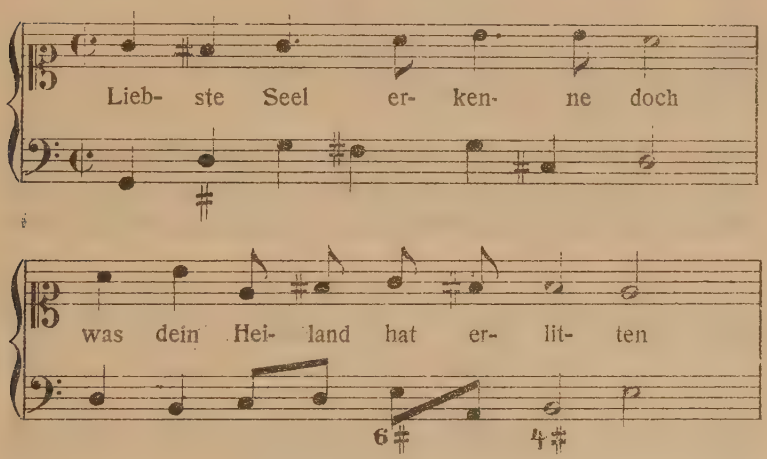


Einen weiteren Beleg für die Flüchtigkeit, mit der Coler die Mehrzahl der Lieder komponiert hat, bietet der Anfang von No. 28. Der Text beginnt „O Fleiß, o Müh, o Grausamkeit, wie habt ihr ausgezehret.“ Coler gibt diese Worte eindringlich und gut deklamiert; nun heißt aber die Fortsetzung — der zweite Stollen — „den Sohn des Höchsten in der Zeit, als er am Kreuz begehret“ etc. Diese beiden Stollen nun bringt Coler zu einer zweifellos zum ersten erfundenen Melodie:

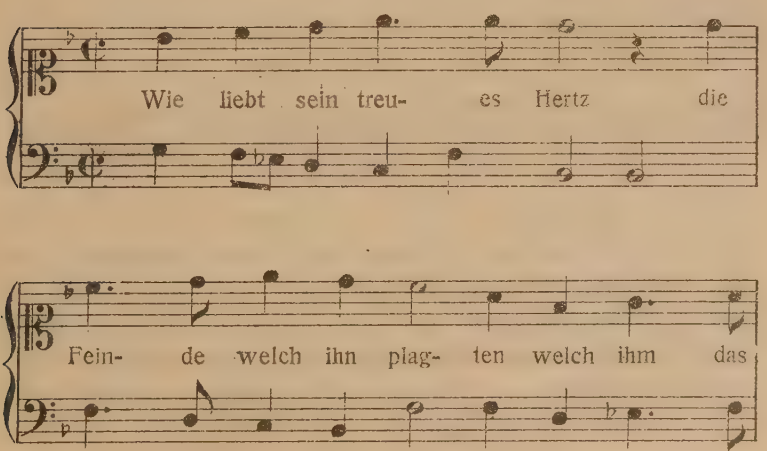


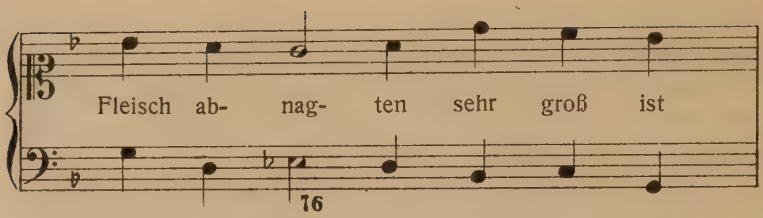
ohne sich vorher darüber klar zu werden, daß hier eine musikalisch gleiche Behandlung beider wohl nicht angängig ist; zum wenigsten darf aber bei gleicher Behandlung nicht eine auf den Ausdruck des einen von beiden ganz und gar zugeschnittene Melodie gewählt werden.

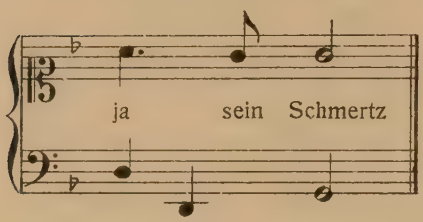
Schließlich seien aber noch einige Stellen in Colers Kompositionen hervorgehoben, die ein tieferes Eingehen auf den Text erkennen lassen. Der Anfang von No. 6 zeigt ähnlich wie bei Flor eine Vorliebe für verminderte Septharmonien:



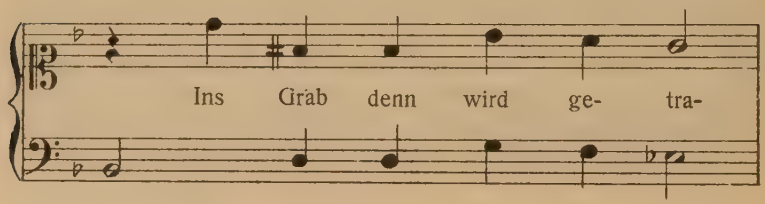
und No. 18 zeigt auch bei Coler eine Neigung zum Elegischen:

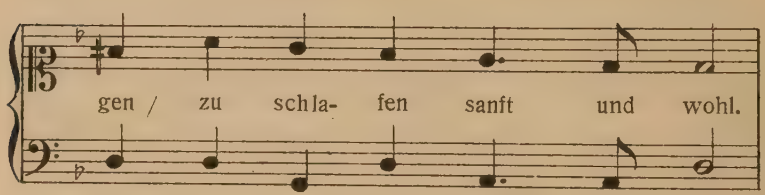






Weiter sei noch auf folgendes Beispiel hingewiesen, das die Verwendung einer verminderten Quart zeigt. Der zweite Teil von No. 36 heißt so: „daß mein Leib zur Ruh"

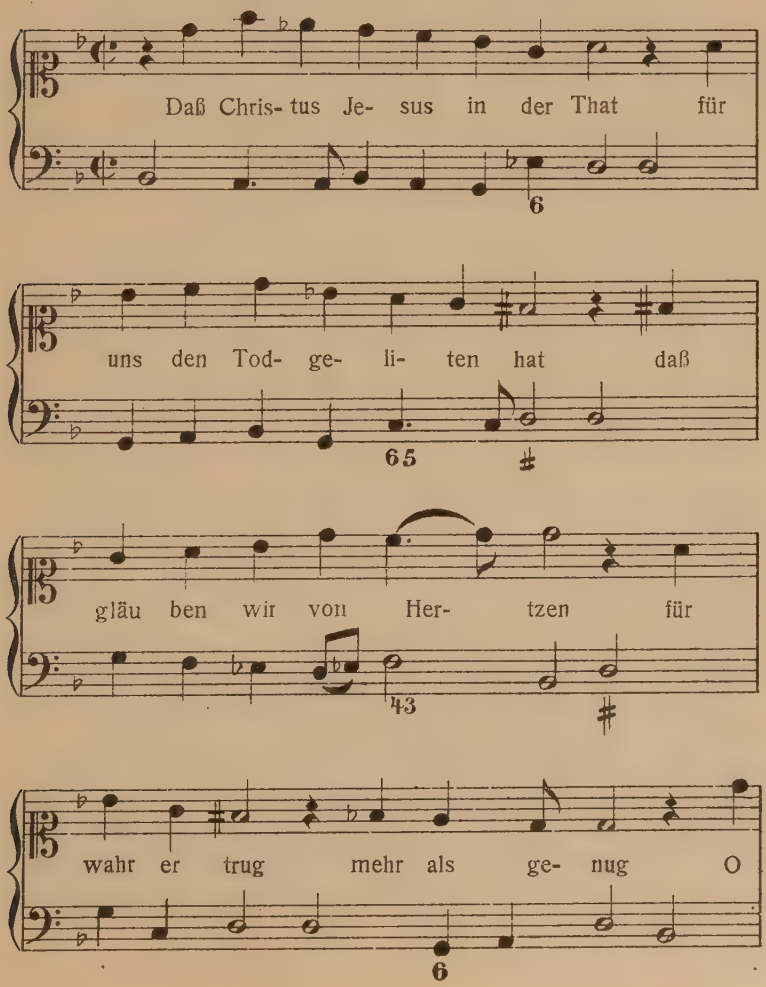


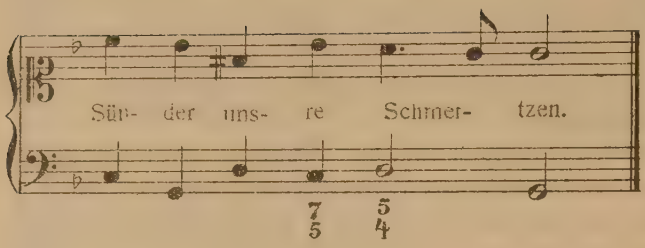


Derartige Intervalle, wie das hier angeführte fis' — b', die bei Coler nicht selten sind und mit anderen jedenfalls dem Sangesunkundigen unbequemen Intervallen auch bei den früheren Mitarbeitern, vor allen Schop, Selle, Jacobi, namentlich aber bei Flor wiederholt besonders erwähnt worden, erfüllen — es sei hier nochmals ausdrücklich

betont — eine der wichtigsten Forderungen von Rist keineswegs. Daß seine Komponisten sich aber immer mal wieder gerne solcher charaktervolleren Melodik bedienten, ist ein weiterer Beweis dafür, wie hemmend und lähmend letzten Endes Rists Prinzipien diese Arbeiten mehr oder weniger stark beeinflußten.

Wir wollen aber nicht von Colers Arbeiten scheiden, ohne in der No. 3 der Sammlung noch eine seiner erfreulicheren Leistungen hervorzuheben, die den Eindruck einer in sich wohlgeformten Weise macht, durch sinnvolle Deklamation und Streben nach Einzelausdruck sich auszeichnet:





Überblicken wir am Schluß noch einmal den Verlauf von Rists Bestrebungen. Wenn wir zunächst zusehen, wie sich die Leistungen seiner Musiker gegenüber seinen Forderungen, die, wie wir sahen, bei ihm selbst weder theoretisch noch praktisch klar zum Ausdruck kamen, verhalten, so tritt in ihnen dieselbe Unklarheit zu Tage über das, was zu leisten ist. Neben einer Anzahl guter, wirklich volkstümlicher Melodien zeigt sich einerseits ein Hin- und Herschwanken der Komponisten zwischen volkstümlichem und höherem Stile. Auf der anderen Seite haben wir die Erscheinung, daß Rists Forderung geradezu lähmend auf die Erfindungsgabe und das Gestaltungsvermögen einzelner seiner Musiker wirkt. Wir lernten die Verwirklichung des Ristschen Prinzips von der erfreulichen Seite durch Schops und Stadens einfache und bedeutende Choralmelodien sowohl wie durch eine Anzahl guter Stücke der „Galathea“ kennen, und auch von Scheidemann wird man sagen dürfen, daß er den volkstümlichen Ton mit glücklicher natürlicher Empfindungsgabe zu vereinen gewußt hat. Unbekümmert um Rists Grundsätze sahen wir dann namentlich bei Schop eine Reihe von kunstvolleren Sätzen, die wir, wenn sie auch nicht eigentlich dem Wunsche Rists entsprachen, doch zu den künstlerisch bedeutensten Leistungen rechnen dürfen, die aus seinem Kreise hervorgingen. Einen weniger erfreulichen Eindruck machten Flors gleichgerichtete Versuche, sich der Fesseln der Ristschen Prinzipien zu entledigen; ihm gelang es nicht, sich mit der gleichen Sicherheit wie

Schop über die gebotenen einfachen Formen hinwegzusetzen: obgleich man seinen Leistungen in Einzelheiten bedeutende Züge nicht absprechen kann, als Ganzes sind seine Beiträge in der Mehrzahl verfehlt. Demgegenüber aber sahen wir, wie fast alle späteren Mitarbeiter von Selle ab, der sich 1651 an Rist anschloß, in ihren Arbeiten den Eindruck machten, als ob sie nur mit innerem Widerstreben Rists Aufforderung nachgekommen seien. Am deutlichsten trat das bei doch sonst bedeutenden Tonsetzern wie Selle und Hammerschmid hervor, deren Arbeiten für Rist ein durchaus falsches Bild ihrer eigentlichen Bedeutung gaben; und auch bei kleineren Talenten wie Meier, Jacobi und Coler sah man, daß sie im Stande gewesen wären, mehr zu leisten, als das, was sie wirklich boten. Über Papes Leistungen ein gerechtes Urteil zu fällen, ist nicht gut möglich: wohl keiner der anderen Musiker hat so unter dem Einerlei der Texte zu leiden gehabt wie er, da seine Mitarbeit ja fast ausschließlich in der Komposition der Passionslieder bestand. Denselben Umstand wird man auch bei Coler in Betracht ziehen müssen, der ja die gleichen Texte komponierte wie Pape. Der Beiträge von Schultze und Kortkamp waren zu wenige, als daß sie für das Schlußergebnis von Belang sein könnten. Man wird demnach sagen müssen, daß die Kompositionen den Erfolg, den sie anfangs versprachen, nicht gefunden haben. Der bibliographische Anhang (S. 206 ff.) zeigt, wie die frühen Sammlungen, namentlich die „Himlischen Lieder“ unter den geistlichen, von den weltlichen die „Galathea“, außergewöhnlich zahlreiche Auflagen erlebten; darunter erschien eine lateinische Übersetzung durch den Pirnaer Rektor Tobias Petermann und eine Umarbeitung der „Galathea“ für vierstimmigen Chor in der Schweiz. Eine derartige Bevorzugung ist den späteren Sammlungen, die nach 1651 erschienen sind, nicht zuteil geworden, nur die wenigsten haben eine Neuauflage erlebt, darunter allerdings auffallenderweise das „Seelenparadies“ noch in den achtziger Jahren. Aber durchweg haben die späteren Sammlungen keineswegs das Interesse beansprucht, dessen sich Rist bei seinen früheren Arbeiten rühmen konnte.

Daß daran nicht zum wenigsten der geringe poetische Gehalt der späteren Dichtungen schuld war, wird man nicht übersehen dürfen. Wenn wir aber zusehen, inwieweit die Lieder auf der einen, die Weisen auf der anderen Seite Eingang in die kirchlichen Gesangbücher gefunden haben, so wird sich herausstellen, daß die Texte vor den Melodien sehr entschieden bevorzugt worden sind; und was noch besonders hervorgehoben werden muß, ist der Umstand, daß von den Melodien fast ausschließlich solche der „Himlischen Lieder" in größerer Anzahl sich eine Zeitlang halten konnten, wenngleich auch sie heute bis auf einige wenige anderen haben Platz machen müssen.

Die Gesangbücher, welche ergiebiger aus Rists Melodien geschöpft haben, sind nach v. Winterfelds Angaben das Lüneburger von 1661 mit 7 Melodien, von denen in einer späteren Auflage von 1696 bereits drei wieder verschwanden; dann das Erfurter Gesangbuch von Nikolaus Stenger aus dem Jahre 1663 mit 4 Melodien, ebenso Vopelius' neues Leipziger Gesangbuch von 1682 mit vier Melodien; ferner ist Freilinghausens Gesangbuch von 1704 mit drei Melodien, die dritte Ausgabe mit einer weiteren vertreten. Bronners Choralbuch, das 1715 in Hamburg erschien, weist sieben Melodien auf; das zeigt, daß sich selbst in Hamburg nur ganz wenige Melodien länger halten konnten. Am längsten blieben zahlreichere Melodien in Frankfurt am Main in Gebrauch: Königs harmonischer Liederschatz von 1738 enthält 18 Melodien Schops; dieselbe Sammlung hat auffallenderweise auch Scheidemanns „Höllenlieder" aufgenommen. Im ganzen enthält diese Sammlung von Rists Liedern 237 Nummern, aber nur von 32 die alten Melodien. Immerhin sehen wir hier im Süden Rist besser vertreten, als selbst in Hamburg.

Gerade in Nürnberg muß Rist bekannter gewesen sein. Arnschwanger verweist hier in seinen „geistlichen Liedern" von 1659 in ähnlicher Weise wie Rist auf bereits bekannte Melodien, unter denen namentlich nur solche des „Herrn Risten" genannt werden, und zwar wieder die bekanntesten aus den „Himlischen Liedern". In Hamburg selbst verweist

Johan Neukrantz in einer seiner geistlichen Liedersammlungen aus dem Jahre 1650 auf die Melodie zu „Debohrens Triumphlied“[1]); es ist das um so bemerkenswerter, als gerade dieses Stück wohl wegen seines kunstvolleren Stiles von Rist bei seinen Verweisen immer übergangen wurde. Noch eine andere Sammlung dieses Neukrantz hat für uns Interesse. In dem ebenfalls 1650 in Hamburg erschienenen „König Davids Psalterspiel“[2]) hat Neukrantz die wenigsten Melodien selbst komponiert. Wer sich aber dieser seiner Kompositionen nicht bedienen will, kann, wie er bei jeder Nummer angibt, die Lieder auch auf bekannte Weisen singen, und als solche werden von ihm hauptsächlich Melodien aus der „Galathea“ namhaft gemacht, als „Daſnis ging für wenig Tage“, „Lachet nicht Ihr Schäferinnen“, „Coridon der ging betrübet“, „Ach Amaryllis hast Du denn“; und auch auf die Melodie aus den „Himlischen Liedern“: „Jesu, Du mein liebstes Leben“ verweist er einmal. Endlich bringt Neukrantz noch in einer anderen Sammlung „Christlicher Bußwäcker“[2]), ebenfalls Hamburg 1648, zu dem Text „Sichere Seele schläfst Du noch“ Jacobis Melodie zu „Sicheres Teutschland schläfst Du noch“ aus dem „Friedewünschenden Teutschland“. Man sieht daraus, welchen Beifall Rists erste geistliche und weltliche Sammlung gefunden haben. In handschriftlichen Sammlungen habe ich, soweit mir solche zugänglich waren, keine Melodien aus Rists Kreise gefunden.

Wenn wir nun schließlich nach einer Erklärung für das Mißlingen der Ristschen Bestrebungen suchen, so werden wir zunächst nach der Berechtigung des von ihm aufgestellten Prinzips im allgemeinen fragen und dann sehen, inwieweit dieses bei der damaligen Lage der neuen Kunst paßte.

Dabei müssen wir zunächst einen Blick auf gleichzeitige und spätere der Ristschen Idee verwandte Erscheinungen in

[1]) Diese Tatsachen ersehe ich aus „Fischer-Tümpel: Das Evangelische Kirchenlied 1904, Lief. 8, S. 164. Ein Exemplar der in Frage kommenden Sammlung konnte ich nicht auffinden.

[2]) Exemplare auf der Leipziger Stadtbibl.

der Geschichte des Sololieds werfen. Zugleich mit Rist und vielleicht von ihm beeinflußt wird die volkstümliche Richtung nur hier und da betont, am ausgesprochensten in Gabriel Voigtländers „allerhand Oden und Lieder", die wie der Titel besagt,

„Hohen und Nieder Stands Persohnen zu sonderlicher Ergetzlichkeit in vornehmen Conviis und Zusammenkünften bei Clavi Zymbeln etc. bequemlich zu gebrauchen und zu singen,"

in Sohra 1642 erstmalig erschienen, und die, wie aus dem Titel weiter zu ersehen ist, zu den Texten Musik aus aller Herren Länder bringen, worunter vielleicht mancherlei Bekanntes nur in neuem Gewande dargeboten wurde. Nach ähnlichen Prinzipien sind der Thüringer Johann Christoph Göring[1]), Georg Grefflinger[2]) und der bereits erwähnte Neukrantz[3]) in ihren Sammlungen verfahren.

Eine der Hamburger Schule ganz analoge Erscheinung weist die Liedgeschichte des 18. Jahrhunderts auf. Hier ist es die Berliner Schule, in der die Ristsche Idee von neuem auflebt. Vorbereitet, so könnte man sagen, wurde sie durch Erscheinungen, in denen die Betonung des volkstümlichen Elements zwar nicht zum Grundsatz gemacht wurde, in denen aber doch der Einfluß des Volkmäßigen ersichtlich ist, nämlich durch das „Augsburger Tafelconfekt" und wieder in Hamburg durch die „Odensammlungen" Telemanns und Hagedorn-Görners. Sie huldigen nur in der maßvollsten Weise dem allenthalben beliebten galanten Stil, gegen den dann die Berliner Schule als eine Reaktion durch den bekannten Dichter Karl Wilhelm Ramler und den Advokaten Krause ins Leben gerufen wurde. Es läge nahe, den Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten in beiden Erscheinungen genauer nachzugehen; hier sei nur Folgendes hervorgehoben: Darin gleichen sich beide, daß sie Front machen gegen die sich breit machende Unnatur in der Liedkomposition, und weiter darin, daß sie durch

[1]) Liebes-Maien-Blümlein, Hamburg 1645.
[2]) Weltliche Lieder, 1651.
[3]) Davids Psalterspiel, Hamburg 1650.

hier wie dort allzu einseitig aufgestellte Forderungen einer gesunden Entwicklung der Gattung schädlich werden, indem sie dadurch gute Talente in ihrem Können lähmen. Wenn wir hinsichtlich der Verschiedenheiten zunächst darauf hinweisen, daß in Berlin die Grundsätze der Liedkomposition viel genauer und eingehender präzisiert wurden als durch Rist, wobei namentlich die Frage erörtert wird, welche Texte sich zur einfachen Liedkomposition eignen, und dabei besonders betont wird, daß bilderreiche, mannigfaltigen Witz und feine Sittenlehre enthaltende Texte ungeeignet seien, so beruht der Hauptunterschied beider Erscheinungen doch in dem Verlauf ihrer Bestrebungen. In Hamburg sehen wir sie zunächst von bedeutendem Erfolge begleitet, der aber späterhin ganz und gar zu einem Mißerfolg wird. In Berlin dagegen mühen sich die Musiker fast drei Jahrzehnte lang ab, Lieder zu komponieren, die den an sie gestellten Forderungen Rechnung tragen sollen, ohne aber zu nachhaltigem Erfolge zu gelangen; erst Johann Abraham Peter Schulz und seinem Kreise (Reichardt, Andre) glückt die Verwirklichung des Ideals; hier gelingt es, echt volkstümliche Melodien zu schaffen.

Wenn von Ramler in den von ihm und Krause im Jahre 1753[1]) aufgestellten Grundsätzen der Liedkomposition betont wird,

> „in den Opernarien herrsche nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schicke, das von jedem Menschen ohne Mühe angestimmt werde,“

so führt uns diese Äußerung zu einem Blick in die ältere Liedgeschichte, in der wir von Anbeginn dieses Scherz- oder Tanzlied als Träger der volktümlichen Liedgattung verfolgen können. Wir begegnen ihm in der Periode der unbegleiteten Monodie in der Ballada, Dansa, Estampida und der Pastorella der Troubadours; unter den Minnesingern ist es speziell durch die Tanzlieder Neidharts[2]) und Wolkensteins[3]) vertreten, oder auch in Spottliedern, wie

[1]) Ramler-Krause: Oden mit Melodien, Berlin 1753 und 1755.
[2]) In Übertragung durch Riemann im Musikalischen Wochenblatt 1897.
[3]) Neuausgabe Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich IX, 1.

sich deren z. B. eines auf König Rudolf in der Jenaer Liederhandschrift[1]) findet. In der a capella Periode pflegen es die italienischen Frottolisten, deren Kompositionen Petruccis 9 Bücher vereinigen; durch Lautenarrangements fanden diese in Deutschland Eingang; hier setzen sie sich, auch in Anlehnung an die verwandten Formen der Villanelle und Balletti (B. Donato) in den „deutschen Liedlein" der Forster, Regnart, Lechner bis zu Haßlers „Lustgarten" und Scheins „Studentenschmaus" fort.

Während wir nun hier den volkstümlichen Stil ausschließlich im Tanzliede vertreten finden, bei dem er ja seine volle Berechtigung hat, will Rist die Forderung der Einfachheit ganz allgemein auf die Liedkomposition ausgedehnt wissen. Im Hinblick auf die Lage des Sologesanges enbehrte Rists Forderung bei seinem Auftreten nicht der Berechtigung; ein Einschreiten gegen die Verirrungen der Kittel und Weber schien geboten. Aber hätte Rist den freieren Regungen der Kunst Schops und Stadens mehr Beachtung geschenkt, so würden seine Bestrebungen in dieser Form von größerer Bedeutung gewesen sein, zumal sie als Reaktion späterhin ihre Berechtigung verloren, da ähnliche Erscheinungen, wie die mehrfach erwähnten, die Liedgeschichte zu Rists Lebzeiten wenigstens nicht wieder gezeitigt hat. Vielmehr hat sich die Liedkomposition vorerst immer in maßvollen und vernüftigen Grenzen gehalten. Daß aber der von Schop und Staden angedeutete Weg das Sololied zum einem Höhepunkt hätte führen können, zeigen die „Geistlichen Lieder" von Johann Wolfgang Franck, der den von Schop betretenen Weg weiter ging, und so auf dem Gebiete des geistlichen Liedes eine ideale Verschmelzung von kunst- und volksmäßigem Stil herbeiführte. Eine ähnliche Bedeutung erlangten Adam Kriegers „Arien" für das weltliche Lied.

Ihnen beiden ist es neben Schop gelungen, die Liedgeschichte durch Schöpfungen von bleibendem Wert zu

[1]) Ausg. Holz-Saran-Bernoulli, Übertragung Bd. 2 S. 26. Bearbeitung im „Volksliederbuch f. Männerchor" II, 610.

bereichern, während Rists Bestrebungen an Einseitigkeit und Unklarheit scheitern mußten, und ihr Ertrag sein Wirken kaum überdauern konnte. Immerhin haben sie anfangs den Zweck erfüllt, der sie veranlaßte: sie führten das Lied zur Einfachheit zurück. Darüber hinaus aber sind sie ein erfreulicher Beweis für das Interesse, das man dem jungen Liede auch unter Nichtmusikern in Deutschland selbst in Zeiten schwerer Kriegsnot entgegenbrachte.

ANHANG.

Bibliographie.

A. Weltliche Liedersammlungen.

(Exempl. falls nicht anders angegeben auf der Kgl. Bibl. Berlin.)

1. Johannis Ristii Holsati Musa Teutonica Das ist: Teutscher Poetischer Miscellaneen Erster Theil / In welchem begriffen Allerhandt Epigrammata, Oden, Sonette, Elegien, Epitaphia, Lob / Trawr- und Klag Gedichte etc.
   Gedruckt zu Hamburg bey Jacob Rebenlein, Im Jahr 1634.

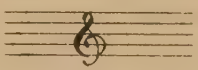
2. Johannis Ristii Holsati Poetischer Lust Garten. Das ist Allerhand anmuthige Gedichte auch wahrhafftige Geschichte auß Alten und Newen beglaubten Geschichtsschreiberen / mit fleiß außerlesen und benebenst mancherley Elegien, Sonnetten / Epigrammaten Oden Graabschrifften / Hochzeit- Lob- Trawr- und Klaag-Gedichten / etc.
   Allen der Teutschen Poeteri vernünftigen Liebhaberen zu sonderbaren gefallen hervor und an den Tag gegeben.
   Hamburg / Gedruckt bey Jacob Rebenlein. In Verlegung Zachariae Hertels / Buchhändlers. im Jahre CIↃCXXXVIII.

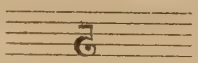
3. Johann Risten
   Poetischer Schauplatz /
   Auff welchem allerhand Waaren
   Gute und Böse
   Kleine und Große
   Freud und Leid-zeugende
   zu finden.
   Hamburg / Bey und In Verlegung
   Heinrich Wernern / 1646.

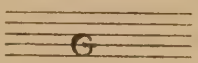
4. Des Daphnis aus Cimbrien *GALATHEE.*
   Hamburg. Bey Jacob Rebenlein (1642).
   Diese Sammlung beansprucht auch bibliographisch einiges Interesse:
   In der B. B. befinden sich nämlich acht Exemplare, davon sind fünf ohne Jahreszahl; die Vorrede ist aus Lüneburg 31. März 1642 datiert, zwei tragen die Zahl 1646, nur eins 1648.

Unter den fünf Drucken von 1642 sind dreierlei verschiedene, was sich aus Textvarianten und verschiedenen Druckerstöcken leicht ersehen läßt. Wesentliche Unterschiede zeigen sie nicht. Alle enthalten die Gedichte, die ohne Melodien zwischen den andern stehen und auch die mit A. v. S. unterzeichnete Nachrede.

Die beiden Exemplare Hamburg 1646 sind unter sich durchaus gleich, also Exemplare desselben Druckes, unterscheiden sich aber wesentlich von den 1642 erschienenen Drucken. Die Vor- und Nachrede fehlen. Die Gedichte, die keine Melodien haben fehlen, mit Ausnahme der beiden letzten „Hüt dich Fischlein / es ist ein Angel unter der Speise verborgen", und „Nur ein kalter Kuß. An die vielverheißende Galatheen." Der letzte Druck von 1648 ist wieder gleich dem von 1642, nur fehlt die Nachrede; die Vorrede trägt das gleiche Datum wie in den ersten Ausgaben. Die Gedichte ohne Melodie stehen wieder wie früher zwischen den andern. Verschieden ist endlich auch in den Ausgaben

die Gestalt des  nämlich

in der von 1642 

in der von 1646 

und in der von 1648 wieder wie in der ersten.

Außer diesen besitzt die B. B. noch eine Ausgabe: Des edlen Dafnis aus Cimbrien Hirten-Lieder und Gedichte. Zu Vierstimmen aufgesetzt. Gedruckt im Jahre 1656. (Das Titelkupfer ist das gleiche der früheren Ausgaben, trägt aber nun folgende Aufschrift: Schaffhausen bei Kaspar Suter 1656.)

Eine ähnlich häufige Auflage ist keiner andern Ristschen Liedersammlung zuteil geworden.

Die Ausgabe von 1648 kennt Goedeke nicht. Über Theobald Grummer, den Herausgeber der „Galathea", vergl. oben S. 91.

5. Des edlen Dafnis aus Cimbrien besungene Florabella. Mit gantz neuen und anmuhtigen Weisen ausgeziert und hervorgegeben von Peter Meiern. Bei demselben am Pferdemarkt für dem Alsterthor zu bekommen.

Hamburg / Gedruckt bey Jacob Rebenlein / in Verlegung des Autoris im Jahre 1651.

D. e. D. a. C. Fl. Mit gantz neuen und anmuhtigen Weisen hiebevor angeziert und hervorgegeben. Anitzo aber mit verschiedenen Schönen Stückchen vermehrt und zum Truck befodert.

Hamburg in Verlegung Christian Guth Buchhändlers in Thumb / Gedruckt bey Michael Pfeiffern. Im Jahre 1656.

Die Sammlung ist um 22 Stücke vermehrt, die unter den alten stehen.

In dieser Form ist sie 1666 nochmals aufgelegt worden.

Vollständige Exemplare aller Ausgaben auf der Hamburger Stadtbibliothek.

Die von Goedeke (a. a. O.) erwähnten Ausgaben von 1644, 1660 und 1677 habe ich nicht nachweisen können. Im übrigen stimmen die Angaben nicht ganz.

6. Neuer Teutscher Parnaß / Auff welchem befindlich

Ehr und Lehr
Schertz und Schmertz } Gewächse /
Leid und Freuden

Welche zu unterschiedlichen Zeiten gepflanzet / nunmehr aber Allen / der Teutschen Helden-Sprache und deroselben edlen Dichtkunst vernünfftigen Liebhabern / zu sonderbarem Gefallen zu hauffe gesamlet und in die offenbare Welt ausgestreut. Von Johann Risten.

Lüneburg / Gedruckt und verlegt durch Johann und Heinrich / denen Sternen / Gebrüderen. cIↃIↃCLII.

Der in Kopenhagen 1668 erschienene Druck ist ein unveränderter Abdruck des Genannten.

B. Geistliche Liedersammlungen.

1. a) Gestochener Gesamttitel:
Johann-Risten Holst. Predigers Himlische Lieder mit sehr anmuhtigen von dem weitberühmten H. Johann Schopen gesetzten Melodeyen.
Lüneburg bey Johann- und Heinrich Sternen. Anno 1643.

2. b Die Titel der einzelnen Zehn:
I. Johann-Risten H. P. Himlischer Lieder Mit sehr anmuhtigen / mehreren theils von Herrn Johann Schopen gesetzten Melodeyen. Das erste Zehn.
Lüneburg / Bey Johann und Heinrich Sternen. Anno MDCXLI.

II. Johann Risten H. P. Himlischer Triumpf-Lieder / Mit sehr anmuhtigen / von Herrn Johann Schopen / dero hochlöblichen Stadt Hamburg Capellmeistern gesetzten Melodeyen. Das Ander Zehn.

Lüneburg / Bey Johann und Heinrich Sternen
Anno MDCXLII.

III. Johann Risten Himlischer Lieder Das Dritte Zehn.
(Alles andere wie in II.)

IV. u. V. Das Vierdte und das Fünfte Zehn.
Der Titel wie vorher, nur fehlt: Capellmeister der Stadt Hamburg.

Dieselbe Ausgabe, nur mit veränderter Jahreszahl 1647 48 und 1648 50. Neue Ausgabe: „Nunmehr aufs neue wiederum übersehen, in Eine gantz andere und richtigere Ordnung gebracht, an vielen Orten verbessert und mit Einem nützlichen Blattweiser beschlossen Lüneburg 1652".

Diese Ausgabe erscheint 1657 als „Erster Theil geistlicher Schriften" nebst deren Übersetzung in die Lateinische Sprache. M. Tobias Petermanns Kaiserlichen Gekröhnten Poeten und Schul Rectoris zu Pirna. In diese neue geschmeidige Form gebracht (12°) Lüneburg.

Diese Ausgabe im gleichen Jahre auch ohne die Übersetzung.

Eine Ausgabe von 1658, die sich auf der B. B. befindet, konnte ich nicht einsehen. (Goedeke meint, in dieser sei zuerst die neue Anordnung zu finden, was aber nicht zutrifft.)

2. Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführter und an das Kreutz gehefteter Christus Jesus / In wahrem Glauben und hertzlicher Andacht besungen von Johann Risten.

Hamburg Gedruckt bei Jacob Rebenlein in Verlegung Johann Naumanns Buchh. 1648.

Neue Ausgabe nebst beigefügter lateinischer Übersetzung von Tob. Petermann. Hamburg 1655.

Die Zuschrift ist datiert 25. Februar 1648.

Goedeke (a. a. O.) kennt diese Ausgabe nicht.

3. Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch / In sich begreiffend

I Klaag- und Buß Lieder / II Lob- und Dank Lieder / III Sonderbahre Lieder / IV Sterbens und Gerichts-Lieder / V Höllen- und Himmels-Lieder

Welche so wolauf bekante und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche Weisen. Als auf gantz Neue und von etlichen fürtreflichen und hochberühmten Meistern der Singekunst wolgesetzte Melodeien können gesungen und gespielet werden. Mit zweien nützlichen beigefügten Registern. Ausgefertigt und hervorgegeben von Johann Rist. Lüneburg Bei Johann und Heinrich Sternen Anno MDCLI.

Die Titel der einzelnen Teile.

I. Neuer Himlischer Lieder Erster Theil. In sich begreiffend Klag- und Buß-Lieder. Mit Neuen Von dem Fürtrefflichen und hocherfahrenen Meister in der Sing-Kunst, Herrn Sigmund Gottlieb Staden zu Nürnberg Wolgesetzeten Melodeien.

II. N. h. L. Ander Theil. In sich begreiffend Lob- und Dank-Lieder. Mit Neuen Von dem Weltberühmten Herren Andreas Hammerschmid bei der Löblichen Stadt Sittau Kunstbenamten Organisten Sehr Lieblich gesetzten Melodeien.

III. N. h. L. Dritter Theil. In sich begreiffend Sonderbahrer Personen Sonderbahre Lieder. Mit Neuen Von unterschiedlichen, in der sing- und Orgelkunst treflich geübten und erfahrenen Meistern, wolgesetzten Melodeien.

IV. N. h. L. Vierter Theil. In sich begreiffend Sterbens- und Gerichts-Lieder. Mit Neuen Von dem hocherfahrenen und Kunstgeübten Herrn Jacob Schultzen, Bei der Haupt-Kirchen Sanct Peters in Hamburg wolverdienten Organisten, Beweglichst gesetzeten Melodeien.

V. Johann Risten N. h. L. Fünffter und letzter Theil. In sich begreiffend Höllen- und Himmels-Lieder. Mit Neuen Von dem hochberühmten Künstler Herren Hinrich Scheidemann, Bei der Catharinen Kirchen in Hamburg wolbestaltem Organisten Sehr anmuhtig gesetzten Melodeien.

Neue Ausgabe: Geistlicher Schrifften zweiter Theil nebenst deroselben Uebersetzung. Lüneburg 1658. 12°.

Diese Ausgabe im gleichen Jahre auch ohne Uebersetzung. Goedeke kennt noch eine Ausgabe (8°) in Hannover von 1652.

4. Sabbathische Seelenlust. Das ist: Lehr- Trost- Vermahnung- und Warnungs reiche Lieder über alle Sonntägliche Evangelien des gantzen Jahres, welche sowol auf bekante und in reinen Evangelischen Kirchen gebräuchliche, alß auch gantz Neue, Vom Herren Thoma Selle bei der hochlöblichen Stadt Hamburg bestaltem Cantor, wolgesetzete Melodeien können

gesungen und gespielet werden / Gott zu Ehren und Christlichen Hertzen zu nützlicher Erbauung abgefasset und herausgegeben von Johann Rist. Lüneburg / Gedruckt und verlegt durch die Sternen. Anno MDCLI.

Neue Ausgabe: Geistlicher Schriften Dritter Theil . . . . .
Nunmehr von Herren M. Tobia Petermann in die Lateinische Sprache übergesetzet. Lüneburg 1659 (12°). Dieselbe Ausgabe auch ohne Übersetzung im gleichen Jahre.
Goedeke kennt noch eine Ausgabe aus dem gleichen Jahre in 8°.

5. Frommer und Gottseliger Christen Alltägliche Haußmusik. Oder Musikalische Andachten / Bestehend in mancherlei und unterschiedlichen / gantz neuen / Geistlichen Liederen und Gesängen / Welche von Allen / und Eines jetweden Standes Personen / in allen und jeglichen / Leibes und der Seelen Angelegenheiten erbaulich können gebrauchet / und deroselben größester Theil auf bekante / und in reinen Evangelischen Kirchen übliche; Sämtliche aber / auf gahr neue von dem fürtreflichem und weit berühmten Musico / Herren Johann Schopen / wol und anmuhtig gesetzete Melodeien füglich gesungen und gespielet werden / Gott zu Ehren / Wie der Erbauung des zerfallenen Christenthumes / und Erneuerung des inwendigen Menschen mit sonderem Fleiße aufgesetzet und hervorgegeben von Johann Rist / Predigern Göttliches Wohrtes / zu Wedel an der Elbe / Römischer Kaiserlicher Majestäht Pfaltz- und Hoff Grafen / auch Edelgekröhnten Poeten. Lüneburg / Bey Johann und Heinrich Stern. Anno CIↃIↃCLIV.

6. Neue Musikalische Festandachten / Bestehende In Lehr- Trost- und Warnungsreichen Liederen / über Alle Evangelien und sonderbahre Texte / welche Jährlich / an hohen und gemeinen Fest- Apostel- und anderen Feirtagen / in den Evangelischen Kirchen werden erkläret und ausgelegt / Die / den Größeren Theils / auf gewöhnliche und bekante; Alle aber auf gantz Neue / von Herren Thoma Sellio / berühmten Musico und bei der hochlöblichen Statt Hamburg treu fleißigstem Cantore, wolgesetzete Melodeyen können gespielet und gesungen werden. Dem Großen Gott zu schuldigsten Ehren / und frommen Christlichen Hertzen zu fruchtbarer Erbauung abgefasset und zum Druke übergeben von Johann Rist. Lüneburg / Bey Johann und Heinrich Stern
Anno MDCLV.

7. Neue Musikalische Katechismus-Andachten / Bestehende In Lehr- Trost- und Vermannung- und Warnungsreichen Liederen über den gantzen heiligen Katechismus / oder die Gottselige Kinder-Lehre / welchem zugleich zwölf Erbauliche Gesänge über die Christliche Haustaffel / sind beigefügt / Die den Alle / so wol auf bekante / und in unseren Evangelischen Kirchen gebräuchliche; alle auch auf gantz Neue / von Herrn Andreas Hammerschmid / fürtreflichem Musico, und bei der Löblichen Statt Zittau weit berühmten Organisten / sehr fleißig und wolgesetzete Melodeien können gespielet und gesungen werden. Dem Großen Gott zu allerschuldigster Ehren / Frommen Christlichen Hertzen aber zu nohtwendiger und fruchtbahrer Erbauung abgefasset / und zum Drukke übergeben von Johann Rist. Mit Sächs. Fürstl. Br. und Lüneb. Durchl. Privil. Lüneburg / Gedruckt und verlegt durch die Sternen / 1656.

8. a) Die verschmähete Eitelkeit und Die verlangete Seligkeit.

In vier und zwantzig Erbaulichen Seelengesprächen / Und ebenso viel Lehrreichen Liedern Welche sowol auf bekante / und in den Evangelischen Kirchen übliche / als auf gantz neue / von dem fürtreflichen und weitberühmten Musico, Herren Henrico Scheidemann liblich gesetzete Melodeien können gespielet und gesungen werden / Mit besonderem Fleiße zu Papier gebracht / Nunmehr aber dem allerhöchsten Gott zu schüldigsten Ehren / Erbauung seiner Kirchen und wieder Aufrichtung des leider! gahr zerfallenen Christenthumes / öffentlich herfürgegeben Von Johann Rist. Lüneburg / Gedruckt und Verlegt durch die Sternen / Im Jahre Christi 1658.

b) Der verschmäheten Eitelkeit ..... Ander Theil.

Titel genau wie oben, nur fehlt die Angabe „von dem fürtreflichen ..... Scheidemann". Frankfurt a/Mayn. In Verlegung Johann Georg Schiele / Buchh. Im Jahre Christi 1668 (9?).

9. Neue Musikalische Kreutz- Trost- Lob- und Dank Schuhle /

Worinn befindlich Unterschiedliche Lehr- und Trostreiche Lieder / in mancherlei Kreutz / Trübsahl und Wiederwärtigkeit hoch nützlich zu gebrauchen / Welche größeren Theils / auf bekante / und in den Evangelischen Kirchen gebräuchliche / alle mit einander aber / auf gantz neue von dem fürtreflichem und weitberühmten Musico / Herrn Michael Jacobi / bei der hochlöblichen Stadt Lüneburg wolbesteltem Cantore / so lieb- als

künstlich gesetzete Melodeien / können gespielet und gesungen werden / Dem allerhöchsten Gott zu sonderbahren Ehren / seiner angefochtenen Kirchen zur Erbauung den auch sehr vielen hoch betrübten Hertzen / in dieser jämmerlichen und gahr elenden Zeit zum hertzlichen Trost und Erquikkung / wolmeinentlich aufgerichtet und angeordnet von

Johann Rist. Mit Röm. Kais. Majest.

Sächs. auch Landes Fürstl. Braunschw. Lüneb. Durchl. Privilegiis Lüneburg / Gedrukt und verlegt durch die Sternen. Anno MDCLIX.

10. a) Neues Musikalisches Seelenparadies /

In sich begreiffend Die allerfürtreflichste Sprüche der heiligen Schrift / Alten Testaments / In gantz Lehr- und Trostreichen Liederen und Hertzens Andachten / welche sowol auf bekante / und in den Evangelischen Kirchen gewöhnliche / als auch gantz Neue von dem fürtreflichem Musico, Herren Christian Flor, der Kirchen zu Sanct Lambrecht in Lüneburg wolbesteltem Organisten / so künst- als lieblich und andächtig gesetzete Melodien können gespielet und gesungen werden / richtig erkläret und abgefasset / Nunmehr aber / zu Befoderung Göttlicher Ehre / und Fohrtpflanzung des heiligen und allein seligmachenden Wohrtes / wie auch Widerauffrichtung unseres leider! fast gantz zerfallenen Christenthumes / an das offene Licht gebracht / und mit einem dreifachen Register oder Blattweiser hervorgegeben von Johann Rist. Lüneburg / Gedrukt und verlegt durch die Sternen. Anno MDCLX.

b) Neues Musikalisches Seelenparadies /

In sich begreiffend die allerfürtreflichste Sprüche der heiligen Schrift Neuen Testaments. [Titel sonst wie oben.]

Lüneburg 1662.

Dieselbe Ausgabe mit den Jahreszahlen 1684, 1685. Goedeke unbekannt.

11. Neue Hoch-heilige Passions-Andachten

In Lehr- und Trostreichen Liedern / (welche von dem weitberühmten Musico / und dieser Zeit Hochfürstlichen Braunschweigischen Kapell-Meister zu Wolfenbüttel / Herrn Martino Colero, mit sehr anmutigen und beweglichen Sangweisen sind außgezieret) bey diesen trübseligen und recht jämmerlichen Zeiten allen des gekreutzigten JEsu getreusten Liebhabern / zu sonderbahrem Gefallen auch hertzlichen Trost und Erquikkung aufgesetzet und wohlmeinentlich herfürgegeben von Johann Rist. Hamburg, In Verlegung Johann Naumanns, Buchh. Im Jahre 1664.

Lebenslauf.

Ich, Wilhelm Carl Krabbe, evangelischen Bekenntnisses wurde am 13. Juni 1882 zu Widdert im Kreise Solingen als Sohn des dortigen Pfarrers Friedrich Wilhelm Krabbe und seiner Frau Maria geb. Saatweber geboren. Ich besuchte zunächst die Volksschule meiner Heimat und trat nach vorhergegangenem Privatunterricht Ostern 1895 in die Quarta des Progymnasiums zu Solingen ein. Herbst 1896 siedelte mein Vater nach Bonn über, und ich besuchte dort das Königliche Gymnasium, welches ich Ostern 1903 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Ich studierte zunächst in Bonn und Berlin Jurisprudenz, vertauschte dieses Studium aber Herbst 1904 mit dem der Musikwissenschaft und bestand am 4. März 1909 die Doktorprüfung.

Meine Lehrer waren die Professoren und Dozenten: Dessoir, Fleischer, Friedländer, Kretzschmar, R. M. Meyer, Paulsen †, Riehl, K. L. Schäfer, E. Schmidt, Stumpf und J. Wolf.

Ihnen sage ich meinen herzlichen Dank, besonders aber den Herren Friedländer und Wolf und vor allem Herrn Professor Kretzschmar, durch dessen Anregung die vorliegende Arbeit entstand und durch vielfache Ratschläge unterstützt wurde.

Berichtigungen.

S. 13, Anm. 1: Druckort **Havniae**.

S. 28, Zeile 3: Die Melodie „Dafnis wollte Blumen brechen" ist versehentlich Schop zugesprochen worden; sie trägt keinen diesbezüglichen Vermerk.

S. 50: Bei der letzten Notenzeile muß das $\frac{3}{2}$ zu Beginn fortfallen.

S. 55: Die dritte Zeile des Strophenschemas muß so heißen:

× × × × × ×

S. 159, Notenbeispiel 1. System am Ende: Der Baß muß **e** statt g heißen.

S. 160, Notenbeispiel: Die vorletzte Note in der Oberstimme muß **fis** heißen.

S. 185, Notenbeispiel letzte Zeile: In der Oberstimme muß die erste Note **dis** heißen.

S. 186, Zeile 3 am Schluß: **I, 16** nicht II, 16.

S. 195, Notenbeispiel letzte Zeile: Die 3. Note der Oberstimme ist **es**.